IPOTEZE DE LUCRU

cartea românească

Scanned with OKEN Scanner

En résumé, sans vouloir instruire le lecteur, nous serions payé de nos peines si nous pouvions le convaincre de pratiquer un exercice où nous sommes maître ; se moquer de soi-même. Aucun progrès n'est possible dans la connaissance objective sans cette ironie autocritique.

GASTON BACHELARD

... marile răspunsuri vor fi date de cei care vor găsi sensul şi bucuria de a lucra, de a creea, de a exista, în ceea ce e aparent un infern, o închisoare planetară, un univers al absurdului, fără sens. Viitorul va fi al celor care vor reuşi să spună : „Ei şi ?“ sau : „Dar dacă există o ieşire ?“ Dar nu cu cuvinte, nu aşa, în formule, ci în propria lor viaţă şi în opera lor.

MIRCEA ELIADE

Scanned with OKEN Scanner

I

AMICUS PLATO...

sau : „Despărţirea de Noica“

Întîlnirea, *nel mezzo del camin di nostra vita,* cu Constantin Noica, în orăşelul de munte în care viclenia destinului (ştim de la Napoleon ce e destinul) ne-a făcut să convieţuim de la finele anului 1950 pînă la începutul lui 56, a fost pentru mine un eveniment hotărîtor ; nici pentru el nu a rămas fără efecte, pot afirma aceasta cu toată modestia, dar, firește, din contactul nostru aproape zilnic, proporţia soldului meu debitor a rămas covîrşitoare. Tocmai în acea vreme Noica își scria cartea, apărută abia în 1976 sub titlul *Despărţirea de Goethe,* pe atunci mult mai tranşant intitulată : *Anti-Goethe,* al cărei manuscris a ajuns în cinci ani să se alcătuiască din două volume de cîte 400 și ceva de pagini fiecare. Mulţumită împrejurării am cunoscut cel dintîi această lucrare, a cărei lectură cu glas tare mi-a făcut-o autorul pe măsură ce isprăvea cîte un capitol. Am fost atunci, nici nu e nevoie s-o spun, un auditor mai mult decît entuziast, dar pe urmă, cu trecerea anilor, am început să-i găsesc cărţii, bazîndu-mă, ce e drept, în lipsa textului, numai pe amintire, destul de multe puncte contestabile. Autorul însuși și-a mai moderat de atunci atitudinea, cel puţin aşa s-ar părea dacă ne-am lua după noul titlu şi după prefaţă ; cu excepţia încheierii, textul de acum, atîta cît este, cît a rămas adică, aproximativ un sfert din cît fusese, e totuși identic cu cel de atunci. Restul nu a fost înlăturat printr-o renunţare deliberată

Scanned with OKEN Scanner

a autorului ci s-a pierdut prin efectul tribulațiilor sale. La lectura de acum prefața mi s-a părut a fi un text recent, prin care autorul își atenuează intenția critică inițială pînă aproape de palinodie ; în realitate, așa cum mă asigură el, e aceeași pe care a scris-o și mi-a citit-o în 1952, la terminarea primului volum ; impresia mea se datora fără îndoială, în ciuda memoriei mele încă destul de bună, faptului că în ultimii 10—15 ani l-am auzit vorbind de Goethe cu o admirație din ce în ce mai plină de încîntare. Devenim tot mai goetheeni cu vîrsta, mi-am dat seama pe cont propriu și am observat-o și la alții ; poate că e modul cel mai decent și mai rodnic de a ne crampona de tinerețe ? Noica descoperă ca esențiale pentru Goethe cinci valori, care sînt, după cum declară titlul introducerii, cele cinci valori ale tinereții" (introducere care, îmi aduc bine aminte, purta în prima versiune titlul : *Despre esența primăverii).*

Chiar din prima frază a prefeței Noica se grăbește să-și avertizeze cititorii : „Dacă e deschisă spre a găsi în ea motive de a nu citi pe Goethe, atunci cartea aceasta poate fi închisă la loc". El declară că vrea să sporească numărul cunoscătorilor operei goetheene și că repudiază adeziunea oricui s-ar socoti, din motive de „gust" sau de pretinsă „profunzime", îndreptățit a o ignora. „Nimic să nu-ți fie străin. de vreme ce e goetheean. *Nihil goetheanum a me alienum puto*", proclamă Noica în a doua pagină a prefeței. Se lăsase cîștigat de Goethe în timp ce lucra împotrivă-i ; nici nu se putea altfel : o atît de temeinică intimitate cu opera și cu documentele vieții unui om de un geniu așa de firesc nu putea produce alt efect. Un anti-goetheanism ireductibil nu e cu putință decît din unghiul unei cunoașteri superficiale, după cum dealtminteri există și o goethelatrie extaziată ce obliterează cunoașterea reală a spiritului goetheean.

Ceea ce Noica refuză în primul rînd, ceea ce l-a iritat pe drept cuvînt pînă la exasperare, este goethelatria turiferarilor, fie aceștia Chamberlain, Hildebrandt, Gundolf, ca să nu mai pomenim de un Spengler sau de toată trupa docenților, publiciștilor, antroposofilor și „înțelepților", propagatori ai unui cult goethean encomiastic și plat, cu precepte de genul „*mehr Licht*" și altele de

Scanned with OKEN Scanner

acestea, nu prea rare printre zicerile de largă circulaţie ale marelui om. Toată apologetica aceasta e, după părerea lui Noica. la care îmi pare greu a nu subscrie, cît se poate de jenantă. Goethe nu are trebuinţă să fie înălţat pe un piedestal ; la nivelul omenescului, chiar şi la al „prea omenescului", apare Goethe în toată profunzimea exemplarităţii sale. Dacă este în Goethe ceva din făptura unui zeu (mult mai mult decît dintr-a unui rege, cum zisese Lavater), aceasta e fiindcă înfăţişează omenescul la o incomparabilă putere. Un înţelept, Goethe ? se întreabă Noica ; „Un ins care întoarce capul cînd vede trecînd un cortegiu funerar ; unul care se înverşunează împotriva lui Newton cu orbirea cu care o face el ; un ins care la 73 de ani vrea să se căsătorească cu o fată de 19, este el un înţelept ? E smintit ca un zeu grec, asta da, se poate spune, dar nu un înţelept", exclamă Noica, dar cu aceste vorbe ne readuce fără voie în minte o maximă a lui La Rochefoucauld : *Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit.*

„Nici un fel de a-l lăuda pe Goethe nu-i face dreptate", spune Noica în prefaţă. Mi-e cu neputinţă să nu remarc acelaşi lucru şi în ce-l priveşte pe Noica însuşi ; nici un fel de a-l lăuda nu-i face dreptate. Spiritul său e unul de provocare, de punere sub semnul întrebării ; firea lui nu e polemică dar e una *eristică,* te constrînge la replică, te obligă să te aperi, mai mult, să-l ataci ; atacurile îl stimulează, le parează în chip neaşteptat ca să revină în altă formă la poziţia sa. A-l aproba, a te lăsa numaidecît convins, este a nu juca jocul, a-i denega seducţia şi deci a comite o nedreptate. „Doar contestîndu-l pe Goethe îi măsori grandoarea" spune el mai departe. Acelaşi lucru l-aş spune la rîndul meu cu privire la Noica ; poate că termenul „grandoare" n-ar fi chiar cel mai potrivit în speţă, dar în nici un caz nu-mi pare exagerat de a-l considera pe Noica sub specia formatului mare. Afirmaţia riscă să provoace zîmbete sau chiar iritaţie la cine nu dispune de toate datele asupra omului şi la cine nu se poate detaşa de anumite poziţii şi criterii gata făcute ; de asemeni şi la cei care disprețuiesc filosofia ca o ocupaţie de încurcă-lume, sau, dimpotrivă, o stimează ca impunătoare şi obscură dar nu

admit ca ea să fie și tulburătoare. De fapt filosoful, dacă e unul adevărat, e totdeauna un încurcă-lume și un tulburător, tocmai fiindcă aduce un exces de limpezime. Noica e un specimen exemplar în privința aceasta. Dar întocmai după spusa lui, numai contestîndu-l (bineînțeles, contestîndu-l dinăuntru, în perspectiva jocului de care vorbeam) poate cineva să realizeze eficiența majoră a spiritului lui Constantin Noica.

În ce mă privește, contactul cu acest spirit m-a făcut ca, după consumarea primelor impacte și după asimilarea mijloacelor presupuse de acest joc, să simt nevoia de a replica, de a contesta, nu numai ca să nu rămîn un simplu reproducător al formulelor sale ci și pentru a putea da seamă de întreaga sa dimensiune. Regimul aplauzelor și îngînării nu poate fi decît neprielnic acestui incitator, acoperindu-i glasul și viciindu-i efectul prin împiedicarea dialogului ; tămîierile împîclesc apercepe-rea desenului său ideativ. Din dialogul prelungit pe care l-am avut cu Noica în acei cinci ani de convieţuire am ajuns să-i decelez sistemul ; nu pe cel filosofic, pe care mi-l expunea el însuși în toate nuanțele și la care reușea să reducă în mod persuasiv aproape orice, ci sistemul idiosincrasiilor sale funciare, extraordinar de ingenios camuflate în transpunerea lor speculativă. Aceste idiosincrasii și-au găsit cea mai potrivită expresie în *Anti-Goethe*. Încă de pe cînd lucra Noica la al doilea volum începusem să-i găsesc obiecții, întîi mai timide, pe urmă tot mai hotărîte dar amestecate cu admirația. Oricît ar fi fost de contestabilă, cartea era superbă și e infinit regretabil că s-au pierdut trei sferturi din ea. Era într-însa nu numai o întreagă lume, una din cele mai minunate, cea de la Weimar, nu numai o îmbătătoare revărsare de spirit goetheean și de bucurie a culturii, dar cele două volume aveau și o organizare perfectă, mergînd într-un *legato* ce rezulta din desfășurarea aspectelor interioare (în primul volum) și exterioare (în al doilea) ale celor „cinci valori ale tinereții“ de care am pomenit mai înainte ; în total zece mari capitole, plus o introducere și o încheiere (alta decît cea de acum).

Scanned with OKEN Scanner

În lipsa întregului, răfuiala mea cu idiosincrasiile autorului se va întemeia pe textul astăzi existent. Idiosincrasiile acestea fiind cu totul diferite de ale mele, disputa, deşi purtată aparent pe tărîmul ideilor filosofice, e de fapt una temperamentală, de unde o anumită ireductibilitate şi poate chiar vehemenţă ; vehemenţă mai mult jucată decît reală : ne cunoaştem prea bine şi prea de mult pentru ca antagonismul acesta să nu fie unul liniştit şi acceptat ca o sursă de amuzament ; dar de ce ne-am priva de plăcerea de a exagera puţin ţîşnirile de umoare ? E drept că acţiunea mea de a scrie (şi publica) paginile de faţă excede acest *modus vivendi*. Dar fiindcă „nici un fel de a-l lăuda nu-i face dreptate“ şi fiindcă găsesc că e totuşi cazul ca dreptate să i se facă, mă încumet la aceasta, în chipul preconizat chiar de el faţă de Goethe, contestîndu-l.

Anti-Goethe îmi fusese citit cu glas tare de către autor ; asemenea lectură, în care auditorul nu are textul în faţă şi nu-şi permite întreruperi pe loc, uitînd inevitabil multe remarci mentale, este improprie unui examen critic. Dealtminteri, cum am spus, abia de la al doilea volum începuseră să-mi mijească în minte germenii contestării. Citind acum *Despărţirea de Goethe* am găsit nenumărate formulări exprese în care ceea ce numesc eu idiosincrasiile vechiului meu prieten se trădează în chipul cel mai manifest. „Este una din cele mai surprinzătoare şi nefaste consecinţe ale «indulgenţei» faţă de el (Goethe, n.n.), deprinderea de a se trece cu seninătate peste atitudinea lui negativă faţă de...“, mai spune Noica în prefaţă (în speţă e vorba de atitudinea lui Goethe faţă de istorie). Acelaşi lucru îmi pare că trebuie spus şi cu privire la felul cum cei mai mulţi dintre admiratorii lui Noica trec peste atitudinea lui negativă faţă de o mulţime de forme ale culturii şi vieţii (implicit deci şi ale istoriei). Aceste ireceptivităţi sînt la el, cum spuneam, de natură funciară, instinctuală, sînt nişte *afecte* de sens negativ, propriu-zis nişte antipatii ; au prin urmare caracter de porniri imediate, iraţionale. Dar cum pe de altă parte sistemul său de gîndire mizează pe raţiune şi pe *mediaţie* ca unic mod al ei de

manifestare, aceste porniri, aceste afecte, îmbracă în opera sa odăjdiile raţiunii şi se exprimă printr-o argumentare mediată, uimitor de persuasivă. Iar din atare poziţie filosoful nostru condamnă tot ce ţine de afect, spontaneitate şi imediat. În cazul Goethe, tirul său se desfăşoară pe linia aceasta, în chip strălucitor.

Ei bine, oricît m-ar fermeca, la fel ca odinioară, vraja speculativă a lui Noica, nu ezit să afirm că argumentarea sa, cel puţin în cazul acesta exemplar, e specioasă şi pleacă de la o concepţie viciată fundamental. Îi neagă lui Goethe dimensiunea filosofică, afirmînd că gîndirea goetheeană *nu* este filosofie, pentru 12 motive pe care, vă daţi seama, nu avem cum să le discutăm aici (ar trebui un întreg volum) ; în ultimă instanţă ele se reduc la punctul de vedere, perfect justificat acolo, pe care îşi întemeiase acum patru decenii teza de doctorat, publicată în primăvara 1940 sub titlul *Schiţă pentru istoria lui „cum e cu putinţă ceva nou“* (e vorba de problema judecăţilor sintetice, adică a ieşirii spiritului din tautologia judecăţilor analitice ; acest titlu cam special îi poate nedumeri pe neiniţiaţi, cum s-a întîmplat la vremea sa cu un polemist care s-a pripit să-l denunţe pe Noica drept teoreticianul „inovaţiei cu orice preţ“ !). Această carte, propunîndu-şi să urmărească istoricul unei probleme centrale a posibilităţii cunoaşterii ca atare, face din speculaţia asupra subiectului cunoscător, adică din filosofia spiritului, domeniul propriu al filosofiei însăşi. Autorul elimină, ca nefiind propriu zis filosofică, problema obiectului de cunoscut, deci a existentului *id est* a fiinţei, deci a naturii, *id est* a universului *(Deus sive natura)* şi în consecinţă e gata să conteste îndreptăţirea filosofică a filosofiei fiinţei, *i.e.* a ontologiei, şi a filosofiei naturii, *i.e.* a cosmologiei. Obiecţia de căpetenie pe care i-o aduce, spre pildă, lui Aristotel, formulată expres încă din introducerea volumului, e aceasta : „Numai Aristotel, cu primatul excesiv al fiinţei asupra conştiinţei, precum şi cei care ţin de aceeaşi structură, numai ei se elimină de pe linia unei istorii a filosofiei, înţeleasă ca istorie a vieţii spiritului“. (Op. cit., p. XV). În fraza imediat următoare e niţeluş mai concesiv, dar de o manieră strivitoare : „Şi încă nici

ei nu sînt înlăturați de-a-binelea, ci rămîn să constituiască un tip de filosofie pînă la un punct viabilă, concepută însă ca o filosofie de început, una de întrebări necritice, de tipul lui : ce este ; filosofie a quiddităților". *(Ibid.)*. Mai tîrziu Noica avea să se apropie totuși de filosofia ființei, elaborînd el însuși o ontologie, încă inedită dar, pe cît se pare, gata de tipar ; avea să-l reconsidere și pe Aristotel în cadrul unor lucrări de istoria logicei ; deși în teza de doctorat relevase „înțelegerea săracă pe care o arăta Aristotel ordinei matematice" și subliniase că „e cu atît mai interesant de pus în lumină această înfundătură în care sfîrșesc matematicile după concepția lui Aristotel, cu cît contrastează mai mult cu punctul de vedere al modernilor" (*Op. cit.*, pp. 82—83), avea să constate după aproape trei decenii că „...interpretările grecești ale *Organon*-ului... sînt astăzi tot mai mult invocate de logica nouă, uneori chiar de logica matematică". (cf. Porfir, Dexip, Ammonius, *Comentarii la categoriile lui Aristotel*, însoțite de textul comentat, traducere, cuvînt înainte și note de Constantin Noica, Buc., 1968). Evoluția aceasta a lui Noica este explicabilă și firească ; teza de doctorat a fost concepută, după cum o și declară deschis autorul, dintr-un punct de vedere precumpănitor kantian ; mai tîrziu l-a reluat pe Platon din perspectiva Presocraticilor, pe care-i studiase între timp, apoi s-a adîncit lungă vreme în Hegel (problematica ontologică apare încă din *Fenomenologia spiritului*, iar *Wissenschaft der Logik* e curată ontologie) ; a mai contribuit la orientarea lui Noica spre filosofia ființei desigur și contactul cu gîndirea lui Heidegger. Singură poziția sa față de cosmologie a rămas neschimbată. Toate acestea sînt foarte bune ; mai cu seamă punctul de vedere din *Schiță pentru istoria lui „cum e cu putință ceva nou"* e perfect legitim și inatacabil înăuntrul cadrului problematic adoptat. Așadar nimic de zis. Dar punctul de vedere al lui Noica devine, cum spuneam, fundamental viciat în clipa în care neagă gîndirii goetheene validitatea filosofică plasîndu-se exclusiv pe terenul filosofiei spiritului, ca și cum pur și simplu filosofia naturii, respectiv cosmologia, nu ar exista. Aici Noica nu mai este îndreptățit să elimine cosmologia din

Scanned with OKEN Scanner

regnul filosofiei, în primul rînd pentru că ocupîndu-se de Goethe, a cărui gîndire aparţine în mod esenţial tradiţiei cosmologice, era obligat, firește nu s-o adopte, dar s-o accepte ca existînd înăuntrul cadrului ei problematic ; în al doilea rînd pentru că, indiferent de interesul sau lipsa de interes pe care o poate prezenta pentru cineva, tradiţia cosmologică urcă pînă la Presocratici (ca să nu mai vorbim, deşi ar trebui, de sursele orientale), de la care, trecînd prin Gnostici şi Neoplatonicieni, ajunge la un Bruno, la un Campanella, la atîţia alţii, între care la Spinoza, apoi la Nietzsche (nu mai puţin, aş zice, şi la materialismul dialectic care e în fond o cosmologie) ; cu privire la Nietzsche ţin să subliniez că unul din puţinii care, după modesta-mi părere, l-a înţeles adecvat, în coherenţa perfectă a viziunii sale contemplative şi integratoare, este un oriental temeinic cunoscător şi al culturii europene, cercetătorul de artă şi eruditul indian Ananda Coomaraswamy (cf. *Nietzsche d'un point de vue cosmopolite*, în *La danse de Çiva*, tr. fr. Madeleine Rolland, Paris, 1922) ; era firesc ca un oriental, cu osebire unul de talia acestuia, să-l înţeleagă bine pe Nietzsche ; cine ignoră faptul că gîndirea lui Nietzsche este de sursă orientală (şi iniţiatică) acela nu poate să-l înţeleagă decît aşa cum e îndeobşte înţeles (şi cum, *hélas !* îl înţelege şi Noica).

Dacă se situează, în toate privinţele, la antipodul lui Kant, Goethe nu reprezintă cu mai puţină putere o atitudine filosofică în ultimă instanţă complementară ; cît despre Hegel, îi e mult mai apropiat decît poate la prima vedere părea. Dealtminteri, dincolo de însemnătatea evident mai mare a sistemului kantian faţă de, să zicem, un Bruno sau un Campanella, şi de faptul că filosofia spiritului permite mai multă originalitate decît cosmologia, care e tradiţională şi, în esenţă, pretutindeni aceeaşi, nu rămîne mai puţin adevărat că prima are faţă de cealaltă un rol în definitiv subaltern, oarecum anciilar, întrucît nu este meditaţie asupra materiei filosofiei, ci speculaţie asupra mijloacelor ei, prin urmare funcţia ei e de fapt una tehnică, într-un raport analog cu al lui (totuşi !) Aristotel faţă de Presocratici.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte Noica face abstracţie de o manieră cam sumară de faptul, oricum, hotărîtor, că Goethe e în primul rînd un artist şi deci nu e ţinut să lucreze cu „deducţii transcendentale", improprii dealtfel unei cosmologii, non-speculativă prin esenţă ci, literalmente, „teoretică" adică propriu-zis contemplativă. Aceasta înseamnă un plus de penetraţie şi intensitate a intuiţiei, care în planul acesta este o *intellektuelle Anschauung* şi în total o *Weltanschauung* : tocmai ceea ce Noica recuză ca „imediatism" şi „neutralitate", poziţii, după el iraţionale şi adialectice. De primatul văzului la Goethe se leagă el din capul locului, denunţîndu-l ca o împiedicare în „imediat". După Noica, privirea, fie ea oricît de penetrantă şi revelatoare, ar reţine spiritul la nivelul accidentalului, l-ar opri la suprafaţa lucrurilor, făcîndu-l să deroge de la cunoaşterea raţională (*i.e.* : mediată), în vreme ce condiţia unui adevărat demers filosofic ar fi în definitiv un soi de cecitate ! Dar, zic eu, privirea veritabilă, factor de cunoaştere, e totdeauna un act de inteligenţă şi, ca atare, e în esenţă mediaţie, trimiţînd totdeauna dincolo de aparenţe. Ceea ce, dealtminteri, nu-l satisface pe Noica defel ; ideea pe care privirea o discerne în miezul realului e dată împreună cu acesta, întocmai ca în *Urphänomen*-ul goetheean, zice el, în vreme ce Ideea platoniciană se obţine întorcînd realului spatele, efectuînd o aşa-numită *periagogé*, torsiune în care Noica vede condiţia eliminatorie a oricărei conduite filosofice. Mie asta îmi pare a merge cam departe cu fidelitatea faţă de un anumit platonism dogmatic, cel din *Republica*, în dauna celui, infinit mai fecund, din *Parmenide*, unde ideea e concepută ca fiind imanentă realului (punct de vedere care se regăseşte şi în fenomenologia husserliană). În *Schiţă pentru istoria lui „cum e cu putinţă ceva nou"* Noica spune încă din prima pagină a primului capitol : „... un anumit sentiment este necesar spre a deschide şi face posibilă oricare cercetare filosofică : sentimentul unei *rupturi* pe care o aduce filosofia faţă de rest". Acesta este un fapt verificabil în cazul oricărei mari filosofii, care totdeauna pleacă de la o mirare, cum a spus o dată Platon, sau, cum au spus de fiece dată alţii, de la o *tabula rasa*, de la o *epoché*,

Scanned with OKEN Scanner

de la o suspendare a cursului obișnuit al vieții. Faptului acesta îi corespunde în alte ordini „moartea simbolică"; dealtminteri mitul platonician al cavernei din *Republica* are mai mult un sens simbolic decît cognitiv; și simbolul e, desigur, un mod al cunoașterii, dar nu ține de domeniul epistemologiei ci de cel al cunoașterii analogice. În tot cazul, nu putem fi decît de acord cu Noica în a numi „ruptură" actul declanșator al demersului filosofic, tot atît de bine în filosofia spiritului cît și în cosmologie. Dar de ce să considerăm că văzul împiedică această ruptură, sau că ea constă în a pierde testimoniile văzului? Ruptura este un act al spiritului, dar nicidecum un atentat împotriva simțurilor. Prea adesea se crede, la nivelul unei „spiritualități" verbioase, că „spiritul" se fortifică prin amorțirea simțurilor. Dimpotrivă: percepția neglijentă e totuna cu lenea minții; acuitatea spiritului e direct proporțională cu acuitatea privirii. A afirma contrariul înseamnă, cu o excepție în favoarea lui Noica, pe care o voi releva mai tîrziu, a face din „baba oarba" emblema filosofiei. Toate argutiile lui Noica împotriva „vizualului" și a artelor plastice (ca fiind ale vizualului), argutii ce se întind pe nu puține pagini din această *Despărțire de Goethe*, nu sînt, o spun cu toată francheța, decît efectul unei infirmități congenitale transformată compensatoriu într-un fel de *alibi* filosofic.

Torsiunii, recte rupturii, ca gir al filosoficului, îi corespunde, după Noica, altă ruptură ca gir al tragicului, ceea ce nu e nici o clipă de contestat. Lipsa uneia la Goethe ar presupune-o *ipso facto* și pe a celeilalte. Cum am spus, nu pot considera justificată negarea filosoficului la Goethe, dar cu negarea tragicului aș fi de acord, dacă mi se admite să mă pronunț, lipsa lui la Goethe părîndu-mi de ordinul evidenței și fiind dealtminteri mărturisită chiar de el. Dar Noica are aerul de a stabili o solidaritate între filosofic și tragic, solidaritate pe care nimic nu o confirmă. E adevărat că tragicul are totdeauna un sens metafizic (ceea ce, mai ales în această accepție, nu e totuna cu filosoficul), dar reciproca nu se poate susține; cu excepția lui Nietzsche și poate a unora dintre Presocratici, nici un mare filosof nu a avut nimic

comun cu tragicul, chiar dacă a emis teorii asupră-i (Kierkegaard nu poate fi un exemplu nici de tragism, nici de filosofie, „disperarea" nefiind prin ea însăși tragică ci numai în context, iar filosofică nicidecum ; nu-i neg, bineînțeles, nici o secundă lui Kierkegaard calitatea de mare scriitor, nici pe cea de gînditor de prima forță, formidabil ferment al spiritului, dar filosofia este altceva). Solidaritatea între filosofie și tragedie singur Nietzsche a afirmat-o (între altele și prin titlul : *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen)* și îmi pare interesant că o reia tocmai Noica, cel care nu găsește pentru Nietzsche decît cuvinte prea puțin prețuitoare, manifestînd față de el o intratabilă ireceptivitate.

Tragicul e o treaptă supremă în ordine existențială și poetică, dar nu singura. Absența tragicului nu e o *capitis deminutio* pentru marea creație literară ; există capodopere de rang maxim care nu sînt tragice, *Iliada, Odiseea, Eneida, Divina Comedie* nu sînt tragice ; Tolstoi nu e tragic (de Balzac în privința aceasta nu știu ce să zic ; aș înclina către afirmativă). Există (am impresia că e un fenomen al secolului nostru) o prejudecată prin efectul căreia capodoperele și chiar unele opere doar reușite trebuie negreșit să fie tragice : Kafka tragic, Charlie Chaplin tragic, Proust tragic, Melville tragic (asta s-ar putea, într-un sens, deși Melville, adică *Moby Dick,* aparține epopeii, gen netragic prin natura sa). Apoi vedem marile creații ale comicului transformate în tragedii : *Don Quijote* tragic, *Mizantropul* tragic (au fost foarte lăudate niște reprezentații ale *Mizantropului* la care *nu se rîdea*) ; aceste transferuri eronate vin fără îndoială și din vechea prevenire împotriva rîsului și din ideea filistină de a absolvi, „înnobilîndu-le", marile creații comice cu neputință de eludat. Marele comic, comicul monumental, reprezintă o treaptă supremă a creației artistice, în aceeași măsură cu tragicul, cu liricul sau cu epicul ; în genere produsele supreme ale geniului uman, fie ele de cele mai diverse categorii, sînt de rang egal. Noica nu are nici o înțelegere pentru comic (deși a scris foarte interesant despre *Don Quijote*) nereușind să-și înfrîngă preconcepțiile ; într-o carte mai recentă

Inv. 109347

Scanned with OKEN Scanner

(Șase maladii ale spiritului contemporan) a scris că structura comicului s-ar reduce la formula : asta nu e decît asta. Formula se poate aplica umoristicului, categorie minoră (care nu trebuie confundată cu umorul, virtute superioară) dar nu are nimic de-a face cu marele comic, care e „anatreptic", adică : răsturnător, sau, după dicționar : „care întoarce lucrurile cu susul în jos" *(= sens dessus dessous)*; el provoacă haosul ca potențialitate a înnoirii cosmosului și produce, ca și tragicul, un efect de *catharsis*, dar nu prin groază și compasiune, ci prin rîs și molestare (termenul acesta are, în latină, și sensurile de : „încurcătură" și „nerușinare"). La Aristofan, Rabelais, Cervantes, Molière, Gogol, Caragiale, așa se petrec lucrurile. De aceea esența marelui comic e populară și carnavalescă. După cum nu a fost autor tragic, Goethe nu a fost nici mare autor comic, deși a scris cîteva comedii destul de savuroase ; cu toate acestea, în ciuda aerului său aulic și adesea, pare-se, scorțos, avea în grad maxim simțul carnavalescului și al truculențelor populare, de care dau dovadă, între altele, multe pasagii din *Faust* și din *Paralipomena* la *Faust*. Deținea, așadar, potențial, virtuțile comicului, iar lucrul acesta se simte nu o dată ca un plus de vigoare în opera sa.

Tot astfel, deși el însuși s-a recuzat în mod expres în privința tragicului (dar aceasta nu l-a oprit să pună operei de căpetenie o vieții sale un titlu care în formulă completă sună : *Faust, eine Tragoedie)* și deși declarîndu-se, nu fără dreptate în bună măsură, „homerid" *(„Doch Homeride zu sein, auch nur al letzter, ist schön !")* și-a definit prin aceasta natura poetică netragică, ceva totuși de esența tragicului, anumite premise, există la Goethe, vădindu-se, între altele, printr-o culme a paradoxului, anume *Iphigenie auf Tauris*, tragedie care se termină cu vorbele *„Lebt wohl !"* (spuse de regele barbar Thoas Ifigeniei și lui Oreste, cărora le dă drumul, binecuvîntîndu-i, după ce se înduplecă să înlăture grozava osîndă) ; cu excepția acestui final, în ultimă instanță chiar cu el cu tot, piesa are un *timbru* și o atmosferă de tragedie cît se poate de pregnante. Dar iată bunăoară și o tragedie de Eshil, *Suplicantele*, tragedie cu *happy*

end, care nu înfățișează altceva decît înduplecarea regelui și poporului din Argos ca să acorde azil Danaidelor, urmărite de fiii lui Aigyptos ; ca și în *Iphigenia* lui Goethe, nici „ruptură", nici catastrofă, în schimb o intensitate extraordinară a groazei și compasiunii, ceea ce o face să corespundă perfect definiției tragicului dată de Aristotel. Bineînțeles, nu încerc prin exemplul acesta să fac din Goethe un tragic, și cu atît mai puțin unul comparabil cu Eshil. Deși mărturisea că are o fire prea conciliantă ca să poată fi poet tragic, cazurile tragice fiind esențial inconciliabile, Goethe deținea potențial temeiul unei viziuni tragice. Oricît de violent, de catastrofal, ar fi deznodămîntul unei tragedii, oricît de strigătoare la cer cauza ei declanșatoare, ea pretinde poetului tragic o atitudine de contemplație indiferentă. Paul Zarifopol, într-un eseu despre tragedie, în care spune la un moment dat : „Enormitate și exces trebuie să fie, neapărat, în tragedie", mai spune totuși și următoarele : „Contemplarea este o clipă de respect necondiționat pentru lume așa cum este. Există un prestigiu al existenței ca atare. Fondul acestui prestigiu stă în acel complex de sentimente în sînul căruia se naște starea propriu-zis religioasă. Astfel putem numi contemplarea o atitudine de panteism neformulat, în care binele și răul apar deopotrivă misterioase, deopotrivă necesare. Există o trebuință a spiritului de a privi cît mai ascuțit lucrurile așa cum sînt date și impuse, inclusiv răul cel mai crunt și hidos, acel izvorît din voința omenească". (Se poate lesne vedea în ce contrast vine acest „ontologism contemplativ" al lui Zarifopol cu punctele de vedere ale lui Noica) ; mai departe scrie Zarifopol cu privire la Goethe : „E dealtfel curios că poetul spinozist nu s-a gîndit că frumusețea tragică este eminent panteistică ; ea se realizează dincolo de bine și de rău, dincolo de mărunțișurile vieții sociale". *(Despre tragedie,* în „Adevărul literar și artistic", 20. III. 1932). Poate că poetul spinozist s-a gîndit la asta, dar nu-l lăsa firea lui, mai mult confortabilă decît „armonioasă" și „olimpiană", cum se tot spune despre el și cînd se potrivește și cînd nu se potrivește ; „armonia" și „olimpianismul" nu sînt analgezice la tragic, dovadă grecii.

Scanned with OKEN Scanner

Contemplarea ca respect necondiționat pentru lume așa cum este, complexul de sentimente în sînul căruia se naște starea propriu-zis religioasă, — iată, dintr-o trăsătură de condei, o definiție aproape completă a spiritului goetheean. Acceptarea lumii cum este nu înseamnă deloc excluderea inițiativelor melioriste și nici a așa-numitului „titanism" (noțiune cam sumară, pe placul colportorilor de surogate culturale, în genul unui Emil Ludwig ; aplicată lui Goethe — „titanul de la Weimar" — formula, fără să fie cu totul de respins, e în definitiv un clișeu destul de impropriu) ; starea *propriu zis* religioasă, în care încape foarte bine ideea goetheeană despre „demonic" și Destin, nu e în schimb congruentă cu exclusivismul și fanatismul religios și nu e în fond „dogmatică" decît în sensul propus de Blaga, al „antinomiilor transfigurate" care implică fuziunea contrariilor, deci o accepție contemplativă a polarităților. La punctul acesta îi oferă Goethe lui Noica un motiv de atac ce-mi pare a fi de fapt nodul disputei, anume tema unității și polarității. Unitatea, așa cum o concepe Goethe, nu e pentru Noica decît o schemă „vizuală" (eidetică, aș zice mai curînd), incapabilă de a surmonta polaritatea (și, mai rău încă ! pluralitatea), scindîndu-se mereu pentru a se reface mereu la dorință, așadar o unitate iluzorie, în orice caz nedominantă (pp. 90—91). Cît despre polaritate, e lovită de viciul, capital după Noica, al „neutralității". După el, termenii unei contradicții nu sînt niciodată echipolenți ; numai cel care e mai slab îl contrazice pe celălalt, pe cel „mai tare", în vreme ce acesta îl „integrează" pe primul (eufemism, însemnînd : toleranță de drept, suprimare de fapt). *„J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer"*, iată mijlocul „dialectic" pentru obținerea „Unului stabil" proslăvit de Noica (p. 91). Acest „Unu stabil", autoritar și definitiv, cu tot prestigiul lui metafizic de sorginte eleată, nu-mi pare îndreptățit ca test exclusiv al spiritului filosofic, deși reprezintă, e adevărat, o statornică ispită a acestuia. Nu vreau nici să-i relev eventualele consecințe în practica socială, deoarece filosofia nu e justițiabilă decît la ordalia propriei ei instanțe. Noica vorbește mai departe de „înfrîngerea pluralității ca de un obiectiv necesar pe

Scanned with OKEN Scanner

care Goethe nu reușește să-l atingă decît „afirmînd o pluralitate lăuntrică“ ! (p. 84) ; în alt loc, după ce denunțase o „*iremediabilă* pluralitate“ (s.n.), spune : „...o lume care ar fi *înțeleasă*, străvezie înțelesului, una a logos-ului, ar fi unitară și ar avea sorți să obțină Unul. Lumea însă care e percepută cu văzul, în actul direct, sănătos, de percepere al ființei noastre, nu poate fi decît plurală. Dacă se va obține și în aceasta o formă de unitate, nu va fi decît o «unificare»“. (p. 82 ; îmi pare vădită aici înveșmîntarea filosofică a idiosincrasiei !) ; apoi : „E destul, pentru cazul Goethe, să realizezi că la el mobilismul ține de pluralitate, pe cînd la Hegel e unul ținînd de unitatea spiritului în desfășurare, ca să vezi cît de deosebit stau lucrurile. *Pluralitate* e ceea ce întîlnește și gîndește statornic Goethe“. (p. 83, ș.a.) ; alta : „Ochiul, prin care percepem pluralitatea lumii, ar fi (după Goethe, n.n.) și cel care ne-ar revela unitatea ei. Dar ce se întîmplă astfel, dacă în aceeași privire realitatea apare cînd una cînd multiplă ? Se întîmplă că unitatea nu mai este stabilă ; alunecă spre pluralitate ; și aceasta nu mai e nici ea stabilă, căci se rezolvă în unitate oricînd. De aceea Goethe nu poate rămîne la o singură idee, polaritate ori fenomen originar, ci le gîndește alături ; sau cînd le vede solidare, e silit să spună : unitatea e a unei polarități, polaritatea e a unei unități“. (p. 91) ; în sfîrșit : „Polaritate și fenomen originar îi sînt un expedient pentru lipsa Unului stabil“ *(ibid.)*. Aducerea lucrurilor la un principiu unitar, factor generator sau ordonator, este de totdeauna o tendință a spiritului, o necesitate și o vocație a sa ; Sfîntul Augustin spunea că rațiunea e o forță care duce la unitate ; nu o dată însă tendința aceasta necesară s-a transformat într-o strașnică siluire a realității, cu caracter utopic (nu mă refer aici decît la siluirile concepute în ordine ideală, de la Platon la Campanella, Thomas Morus, Fourier etc., dar, chiar și așa, ferească Domnul !). Gînditori dintre cei mai mari, dintre cari nu am numit decît cîțiva, au căzut în această ispită ; Noica nici nu a mers atît de departe și, oricum, n-aș putea afirma că nu se află în excelentă companie pe linia aceasta ; nu-i fac așadar în nici un caz proces de intenție în ordine pragmatică,

Scanned with OKEN Scanner

proces pe care deseori l-am văzut făcîndu-se filosofilor şi pe care îl găsesc inadmisibil, dar îi fac un atare proces în ordine teoretică, ceea ce îmi pare legitim. Constat deci că în această chestiune a unităţii, pe care o vrea absolută, imuabilă, implacabilă, el nesocoteşte distincţia făcută de Kant între ideile regulative şi cele constitutive, sensul conceptului de unitate fiind de natură regulativă, iar Noica voindu-l constitutiv. Să citez o frază pe care fără îndoială o va găsi, cu un termen de care uzează prea adeseori, „lamentabilă" ; „Un superlativism pueril e născătorul Unităţii, reflex al unei slabe şi simpliste conştiinţe, a cărei atenţie debilă e dominată de nevoia unei grabnice culminări". (Paul Zarifopol, *Polemică abstractă*, „Viaţa Românească", 4/1933). Eu socot că aceste vorbe, orice ar putea zice Noica despre ele, sînt un salubru avertisment contra reducţionismului ce ispiteşte nu rareori pe doctrinari ; de obicei, dacă nu totdeauna, lenea minţii (de care Noica e cît se poate de departe), foarte adesea o percepere neglijentă şi pripită (asta da, i se potriveşte), o memorie deficientă şi o mare poftă de a triumfa neîntîrziat, îndeamnă la acest reducţionism. Reducţia la unitate ca simptom de impacienţă sistematizatoare, este de atribuit în cazul lui Noica deficitului de percepţie, de unde şi antipatia sa pentru organul văzului ; a teoretizat-o încă de pe cînd avea abia mai mult de 20 de ani, în prima sa carte, care e, trebuie mărturisit lucrul acesta, una din cele mai încîntătoare scrieri ale eseisticii româneşti *Mathesis sau bucuriile simple ;* citez din ea cîteva pasaje : „Acum aştept să cadă peste lucruri noaptea. A fost o zi atît de luminoasă şi vedeam tot îngrozitor de bine, aşa că n-am înţeles nimic. Prea multe sînt culorile. Incalculabile formele. Monstruos, respingător, păianjenul acesta cu atîtea picioare, — pămîntul. Aştept noaptea. Ea vine încet, cu liniştea ei ştiinţifică, peste lucruri. Şterge culorile, reduce formele, păstrează doar raporturile mari, adevărurile de contur ale realităţii. Noapte atoate simplificatoare ! ...Acum pot să înţeleg. Acum *văd*, pentru că e întunerec. Urmăresc contururi, sfîrşesc conturul formelor abia schiţate, operez în spaţiul omogen şi aproape negru, rotunjesc solidele prea ascuţite ; ştiu, încep să ştiu, vag, şters, estom-

pat, atîta cît îmi trebuie. Simţurile se eliberează de obsesii, nici o culoare nu mai e insistentă, nici un ţipăt prea asurzitor. Spiritul e liber şi dialectica lui poate începe". (p. 31); alt pasaj: „...Am întors lumii spatele. Am văzut că ea e imposibilă şi acum stau. Ce văd cînd stau ? Văd că toate lucrurile care fugeau spre mine cînd fugeam eu spre ele nu se mai înşiră, nu se mai numără, se împietresc. Văd un solid mare, o lume fixă, stătătoare. Văd unul". (p. 50). Eleatismul acesta aşa de radical şi pur, mai ales aşa de entuziast, apare aici în toată frumuseţea literară a unei atitudini filosofice coherente şi legitime. Consecvenţa de care dă dovadă autorul după atîtea decenii (de fapt sînt numai două, dacă ţinem seama că *Mathesis* a apărut în 1934 şi *Anti-Goethe* era aproape gata în 1954), consecvenţa aceasta, oricît de admirabilă, dă totuşi în vileag ceva din obstinatele idiosincrasii şi intoleranţe ale autorului. Evident că Noica are *şi* dreptate, ba încă mare dreptate; evident că acea „linişte ştiinţifică" şi contemplativă trebuie obţinută uneori prin (iertaţi cuvîntul prost) „deconectare" de la excitaţiile perceptuale, printr-un fel de „noapte" ca a lui Juan de la Cruz. Dar a o ţine toată viaţa numai aşa, a trece prin lume numai cu ochii închişi, întorcîndu-i mereu spatele, a nu percepe lucrurile decît parţial, excedat şi agasat, pe motiv că le cauţi „sensul" şi „logos"-ul, asta e o cam nefilosofică grabă şi un abuz de „aprioriism".

Este aici în definitiv o chestiune de „bun-simţ", adică de a *simţi* bine şi a gîndi bine. Noica nu a avut niciodată nici un pic de stimă pentru această rarisimă însuşire, pe care, ca şi mulţi alţii, o crede cea mai comună şi mai plată dintre cele de care s-a putut învrednici omul, însuşire a spiritelor mărginite, incapabile de a înţelege marile îndrăzneli ale minţii. „Hotărît, oamenii aceştia nu aveau bun simţ !" exclama el o dată, cu admiraţie, (în *Jurnalul filosofic)* despre vechii filosofi greci, care afirmau că totul e foc, totul e apă etc.; eu cred exact contrariul, că erau plini de bun simţ şi că bunul simţ este filosofia însăşi. Lui Noica i se întîmplă fără voia lui să aibă deseori un imens bun simţ; aceasta îl face să fie filosof (mare, cred eu); dar, cu sau fără voia

Scanned with OKEN Scanner

lui, i se întîmplă cel puţin tot atît de des şi contrariul (şi cred că asta îl face să aibă succes). El nu admite distincţia, care-mi pare capitală, între bunul simţ şi simţul comun. Sînt total deosebite, deşi seamănă. Orice teorie a cunoaşterii începe obligatoriu cu o critică a simţului comun şi a aporiilor în care acesta cade inevitabil. Noica a tradus de mult o lucrare de tinereţe a lui Hegel, *Diferenţa dintre sistemul lui Fichte şi cel al lui Hegel* (în unul din cele două volume de *Izvoare de filosofie*, 1942 sau 1943) în care sînt cîteva capitole admirabile despre incongruenţa simţului comun cu spiritul filosofic ; limba germană nu dispune de un termen precis pentru bunul simţ („*Menschenverstand*“ înseamnă simţul comun, dar există şi termenul de „*Mutterwitz*“ la care Kant, cum vom vedea puţin mai încolo, recurge pentru a sugera diferenţierile de capacitate intelectuală de la un individ la altul) ; Noica a tradus bine, prin „simţ comun“ (nu am la îndemînă textul german, dar oricare ar fi termenul, înţelesul e acesta), deosebirea acestuia de bunul simţ nu a făcut-o însă niciodată.

Dispreţuirea bunului simţ merge firesc mînă în mînă cu a văzului ; de aici toate consecinţele cu privire la arte, cele plastice în primul rînd (deşi Noica a scris foarte interesant despre Brâncuşi, dar tocmai fiindcă la Brâncuşi e foarte clară despuierea sensului) şi cu privire la „lume“. „Goethe... avusese nevoie de filosofie pentru înţelegerea lumii, nu a sinelui“ spune Noica observînd că Goethe „unde a întîlnit sinele în act, adică în filosofie, l-a tratat ca fiind lume încă“ (*Desp. d. G.*, p. 94) ; nu ştiu dacă „sinele în act“ defineşte strict numai filosofia sau poate fi înţeles ca orice manifestare a spiritului creator, poetic în speţă, în cazul lui Goethe, care şi-a înţeles propriul impuls poetic ca „*ES dichtet*“, deci obiectivat, impersonal, „ca fiind lume încă“. A-ţi considera sinele ca lume nu-mi pare deloc în afara filosofiei, dar evident e vorba de o viziune ontologică şi contemplativă de tipul celei pe care în *Schiţă pentru istoria lui „cum e cu putinţă ceva nou“* Noica o excludea ca neaparţinînd problematicii subiectului cunoscător. Spărtura subiect/obiect şi opoziţia dintre eu şi lume, dacă nu sînt înţelese ca polarităţi ci ca alternative *(entwe-*

der/oder) rămîn simple („simple", cum nu pierde niciodată Noica prilejul de a numi realităţile pentru care „nu are organ" sau a căror „dimensiune" îi scapă) simple cupluri de termeni parţiali, netranzitivi, de tipul dihotomiilor denunţate de Paul Zarifopol în felul următor (în eseul din care am citat şi mai înainte) : „De la origini, gîndirea, chiar cînd a încercat a fi pură teorie (*theoreo* = a contempla, n.n.) a rămas în cîmpul practic al dualităţilor ; psihic-fizic, lume interioară-lume externă". În „teoria pură" eul, sinele, subiectul, conştiinţa *(das Bewusstsein)* sînt obiect de contemplaţie, înţeles ca *lume.* Zarifopol vorbeşte de „eul profund" sau „eul supra-empiric" înţeles ca teren al „teoriei pure" sau „cîmp spectacular". „În acest cîmp numai — spune el mai departe — se poate încerca descrierea cuprinsului şi poziţiilor spiritului ; din acest plan se înţelege rostul şi izvorul lumii psiho-fizice şi al opoziţiei dintre reprezentare şi lucru, în acest plan se descoperă caracterul secundar, de derivare practică, al acestei lumi şi opoziţii ; în el se surprind şi sînt denunţate incursiunile abuzive ale eticei şi metafizicei în teoria pură. Metafizica e prin excelenţă product al dublărilor practice. Desigur, nu e imposibil a corecta efectele acelei uzurpări a limbajului psihologic asupra cîmpului teoriei pure, deşi această corectare nu o putem realiza decît tacit, rezervînd termenilor psihologici — imagine, impresie, idee, ideal, înţelegere — valoare spectaculară, desfăcîndu-i din sistemele dublărilor psihic-fizic, subiect-obiect, redîndu-i obiectivităţii originare, care e planul spectacular însuşi. Evident, „obiectivitate" e aici chiar termen abuziv, fiindcă nouă ne trebuie să vorbim de o obiectivitate fără subiect. În alt fel ar fi abuziv să spunem că subiectul obiectivităţii originare e Dumnezeu, fiindcă divinul nu se înţelege astăzi decît ca interpretare afectivă. Totuşi aşa e : în planul spectacular totul se trăieşte pe sine. *Deus sive natura.* Se va fi înţeles măcar că prin obiectivitate traduc aici pe germanul *Gegenständlichkeit ;* nu e în chestie cumva ceea ce se numeşte comun : spirit de obiectivitate. Cîmpul teoriei pure nu se supune metodei genetice a explicărilor evoluţioniste. Acestea pleacă de la amănunte empirice, biologice şi antropologice, ce nu pot funcţiona ca princi-

Scanned with OKEN Scanner

piu decît în plan psihic-fizic. Nici un amănunt din empiria psihic-fizică nu poate fi principiu de cunoaștere; ideea adevărului trebuie prealabil pusă, pentru a da vreunui amănunt empiric înțelesul de *fapt*, și a construi știință". Am dat acest citat cam lung, totuși destul de condensat și de aceea în aparență obscur, pentru că exprimă ritos ceea ce se poate înțelege prin considerarea sinelui ca lume, adică, am putea spune, a microcosmului ca macrocosm. Adîncirea în stratul trans-individual al sinelui concordă sau coincide cu deschiderea sinelui și instituirea lui ca lume, deci, dacă vreți, ca obiect. „Treptele lumii", și „calea către sine" sînt, în perspectiva aceasta, același drum. Este în fond punctul de vedere al lui Goethe; Zarifopol dealtminteri pleacă, începîndu-și eseul din care am citat, chiar de la Goethe: „Faptul că unii oameni cu viața intelectuală de excepțională intensitate, ca Spinoza și Goethe, s-au simțit îndemnați a-și formula atitudinea în chip impersonal (Goethe; *ES dichtet)* nu e o simplă manifestare a spiritului de sistemă sau a vreunei cochetării, ci însăși expresia impersonalismului real al planului contemplativ". Noica îi reproșează lui Goethe că urmărește înțelegerea lumii, nu a sinelui, și că pe acesta îl tratează „ca fiind lume încă", dar cum putem în definitiv înțelege niște fraze ca acestea: „Într-adevăr sinele nu este eul și conștiința de sine nu e conștiința de mine. Sinele reprezintă desprinderea de eu, sau mai degrabă prinderea acestuia în ceva mai vast. Într-un sens, sinele înseamnă tocmai că «eu nu sînt eu», că sînt altceva, iar de aici poate începe filozofarea. (...) Nu cine ești interesează, ci care-ți este sinele. Căci sinele tău e mai vast decît tine și adevărul tău devine, într-un sens, desminţirea ta. Iar sinele, care a rupt cercul eului, este totdeauna susceptibil de lărgire, ca fiind orizontul mișcător în care te adevereşti în adînc". (Constantin Noica, *Rostirea filozofică românească*, Buc. 1970, p. 13—14); nu rezultă oare de aici considerarea sinelui ca lume? Noica îi reproșează lui Goethe că nu consideră sinele ci lumea, că nu-i întoarce acesteia spatele ci percepe pluralitatea ei, că o contemplă ca spectacol, că o privește cu ochii, că se ocupă de lucruri, dar făcînd acest

Scanned with OKEN Scanner

reproș el recade în dihotomia subiect-obiect, adică în acele „dublete de derivare practică" cum le numea Zarifopol.

Evident că în filosofia spiritului, așa cum o delimitează Noica în teza sa de doctorat și cum, dealtminteri, o știm din toată învățătura noastră europeană modernă, dihotomia subiect-obiect este necesară. Este adevărat că problema subiectului cunoscător (dacă ideile sînt înnăscute sau dobîndite, dacă ceea ce este în intelect a fost sau nu prealabil în simțuri, dacă există forme *a priori* ale sensibilității, care sînt condițiile oricărei experiențe posibile, cum sînt cu putință judecățile sintetice etc.) deși presupune, dihotomia psihic-fizic, respectiv subiect-obiect, spirit-materie (sau mai bine, aristotelic, formă-materie), nu este, sau nu e obligatoriu să fie, sau nu e numai, de natură psihologică, nu e adică „introspecție" și „analiză" în sensul pe care acești termeni îl au în literatură (dar e de remarcat ca apariția în literatură a „analizei" în sensul modern concordă mai mult sau mai puțin cu apariția filosofiei spiritului); este de asemeni adevărat că din soluțiile pe care filosofia spiritului le dă problemelor ei decurge, expres sau implicit, o *filo-sofie* practică, o etică (cea libertină a sensualiștilor, cea formală kantiană etc.) și că deci filosofia spiritului interesează conștiința, înțeleasă nu numai ca *Bewusstsein* ci și ca *Gewissen*. Dar reiese de aici că ea este, așa cum foarte pertinent spune Zarifopol, „product al dublărilor practice", de caracter „secundar", și că în ultimă instanță, empirică sau transcendentală, ea pleacă de la „amănunte din empiria psihic-fizică"; așadar, pe bună dreptate Noica, în teza sa de doctorat, acordă o echitabilă considerație, cum vom vedea, empirismului englez (dealtminteri la rîndul său Zarifopol făcea deosebit caz de Hume, pe care-l considera, dincolo de apartenența la empirism, un gînditor al „teoriei pure", aceasta însă tocmai fiindcă a distrus himerele metafizicii; unitate, cauzalitate etc.). Interesant este că în ciuda scepticismului său, mai mult metodic însă decît funciar, Zarifopol postulează ideea prealabilă a adevărului. Cunoașterea pe care o atribuie „teoriei pure" este evident dincolo de epistemologia, necesară dealtfel, a filosofiei spiritului; „a construi știință" este, bineînțeles, de resortul subiec-

tului cunoscător, dar, totodată, un lucru ce revendică neapărat acea *Gegenständlichkeit* de dincolo de subiect. Problematica cunoașterii nu poate fi numai a posibilității cunoașterii, oricît ar fi de importantă, ci este obligatoriu una a existentului, a lui „ce este" ; vrînd-nevrînd gîndirea trebuie să treacă la ontologie, dacă e să fie gîndire întreagă, iar cine zice ontologie zice cosmologie (aviz autorului ontologiei încă inedită, de care am amintit).

Reproșul adus lui Goethe de a nu putea „înfrînge pluralitatea" și de a recădea statornic în ea, îmi pare, n-am cum spune altfel, lipsit de sens. Ce se poate înțelege prin așa ceva ? Absolut nimic. Unitate, polaritate, pluralitate, nu sînt, cum crede Noica, termenii indeciziei goetheene și neputinței de a se fixa în „Unu stabil". Ei se regăsesc în orice doctrină cosmologică tradițională (cum explică foarte clar Ernst Robert Curtius în capitolul al doilea din fundamentalul său studiu asupra lui Balzac) și îi constituie, să zicem astfel, „dialectica" ternară. Dacă unitatea e, cum spuneam, o „idee regulativă" sau o necesitate logică ordonatoare (cînd nu e o superstiție, un abuz de limbaj, cum pretinde Zarifopol sau, cum tot el adaugă, „un reflex al vieții politice, teologice sau militare" — cf. *ibid.*), pluralitatea e în schimb o realitate manifestă a lumii.

Iată însă că în 1967 Noica publică un scurt tratat în limba franceză, *La version moderne de l'un et du multiple* (în „Revue roumaine des sciences sociales", série de philosophie et logique, tome II, no 1 ; apărut deci cu nouă ani înaintea *Despărțirii de Goethe,* e scris totuși, după socoteala mea, cel puțin cu un deceniu mai tîrziu, reprezentînd prin urmare un stadiu mai recent al gîndirii autorului), un tratat în ultimă instanță de cosmologie, cum se va vedea din citatele pe care le voi da ; este un text, după părerea mea, de o imensă profunzime și desăvîrșită frumusețe, întru totul comparabil cu unele texte ale antichității, o spun cumpănindu-mi bine vorbele și, deși mă știu bănuit, nu pe nedrept, de a ceda entuziasmelor excesive, nu cred că exagerez în cazul de față. Tratatul acesta este, după cum și-a propus autorul, o replică la dialogul platonician

Scanned with OKEN Scanner

Parmenide. Tema are la Noica un antecedent, anume în *Izvoare de filosofie* I, din 1942, la secțiunea „Dicționar metafizic", pp. 233—241, unde a publicat un articol despre unu și multiplu, în care discută tezele din *Parmenide*, dar numai expozitiv, fără a surmonta aporia dialogului platonician. În acest dialog, care exprimă poate culmea gîndirii grecești, ideea Unului apare totodată ca indispensabilă și imposibilă, totul, atît Unul cît și multiplul, destrămîndu-se într-o aporie universală. Celor patru teze ale dialogului, care se rezolvă, din perspectiva Unului, în propria lor anulare, Noica le opune acum alte patru teze, care, de astă dată din perspectiva multiplului, duc la afirmarea, pe trei nivele calitative, a consistenței lumii ca realitate, a patra teză exprimînd doar concluzia că în afara multiplului nimic nu poate fi. Cîteva pasaje din text: „À la différence du traité de l'Un, où chaque thèse menait à une impasse, nous avons pu voir, avec le traité du Multiple, que chaque thèse représente un monde d'une certaine consistance, ou encore mieux, un degré de consistance du monde réel. L'Un platonicien ne rendait pas possible le monde. (Tout au plus *sans* lui le monde était-il impossible). En échange, à chacun de ses niveaux, le Multiple rend possible le monde. (...) Avec la seconde thèse, du «Multiple qui est», la réalité du monde s'enrichissait du possible, surgi au sein de l'ensemble originaire et préfigurant comme une ébauche d'un cosmos. À présent enfin, avec le Multiple-multiple, les mondes variés, ou les aspects variés du monde — structures et systèmes — naissent un à un au sein du réel". Multiplul, în această nouă viziune, instituie nu numai lumea ci și, în subsidiar, pe Unul însuși: „Car l'unité est tardive et elle est l'œuvre de la pluralité; non point inversement, comme il le semblerait. Nos mathématiques modernes le savent bien, lorsqu'elles partent précisément de la pluralité, dans la théorie des ensembles, pour fonder le nombre et l'unité". (Am restrîns citatele la minimum reproducînd doar aserțiunile care-mi trebuiau, nu și ingenioasa lor demonstrație; textul întreg are șase pagini de tipar, în care tensiunea gîndului și concizia expresiei sînt extreme și nu lasă loc vreunei alegeri). Nu numai că Unul e

Scanned with OKEN Scanner

generat de Multiplu, dar îi rămîne subordonat, neizbutind să-l „înfrîngă", să-l detroneze ca Zeus pe Cronos, şi nici măcar să-l egaleze. De împotrivit i se împotrivește, asta da, dar în acel chip propriu elementelor slabe, care este în concepţia dialectică a lui Noica aşanumita „contradicţie unilaterală" ; „La leçon du Multiple-multiple nous enseigne d'ailleurs quelque chose de plus, qui est pourtant bien solidaire avec le débat de l'Un et du Multiple, c'est que la contradiction entre deux termes est *unilatérale,* et non bilatérale comme le supposait, à ses risques, le traité platonicien et comme on le pense trop souvent. Ce n'est que l'Un qui contredit le Multiple, tandis que ce dernier ne contredit pas l'Un, mais il l'intègre. Et tout le monde réel semble être, de la sorte, une série d'intégrations de l'Un par le Multiple, voire une série de condensations, assemblages et configurations du Multiple qui s'est assujéti l'Un". Ne aflăm, cum vedeţi, în plină cosmologie pluralistă. Cine ar fi crezut ?

Iată-ne readuşi pe această cale la teoria noiciană a „contradicţiei unilaterale". După credinţa sa, această „dialectică" ar scoate spiritul din indiferenţa măgarului lui Buridan, dîndu-i un sens, o orientare, punîndu-l sub semnul „Logos"-ului şi „Eros"-ului, în ultimă instanţă mai simplu spus : al preferinţei. Înfrîngînd ceea ce Noica numeşte „ethosul neutralităţii" în care s-ar situa polaritatea şi care ar fi domeniul intelectului şi al conceptelor, contradicţia unilaterală ar fi o dialectică împlinitoare, fecundă, de resortul ideilor şi al raţiunii. Vom vedea mai departe ce este cu această gîlceavă a „raţiunii" cu „intelectul". Deocamdată putem observa că în *Despărţirea de Goethe* preferinţa e de partea Unului dar în *La version moderne de l'Un et du Multiple* e de partea pluralităţii, aşadar în contradicţia unilaterală termenul „integrator" („cel tare") depinde de perspectivă, adică e în definitiv pe alese. Iar dacă aşa stau lucrurile, dacă termenul integrator se poate muta după dispoziţie la un capăt sau la celălalt al contradicţiei, dacă termenii ei sînt deci interşanjabili, recădem inevitabil în neutralitate.

Scanned with OKEN Scanner

Fiindcă Noica aduce în sprijinul dialecticii sale ideea de Eros, care presupune o alegere, deci o preferință (să admitem că relația erotică e, într-un sens, și una de „contradicție"), e cazul să ne întrebăm cum trebuie înțeleasă iubirea odată alegerea făcută. Noica s-a pronunțat asupra chestiunii în interpretarea sa la dialogul platonician *Lysis*, în care a găsit un sens al iubirii potrivit cu schema dialectică a contradicției unilaterale. După această concepție, impulsul erotic pornește din năzuința neîmplinitului către împlinire, de la *mè on* (non-ființă) către *ontos on* (ființa plină), ființa imperfectă iubind-o pe cea perfectă, care rămîne impasibilă ; în *Symposion* aceeași concepție se exprimă prin mitul nașterii lui Eros din Penia (indigența, nevoia) și Poros (împlinitul, opulentul). E cazul de a exclama (la adresa cui ?) : *amicus Plato...* Tot respectul pentru ambii filosofi, grecul și românul, dar concepția aceasta e sofistică și simplistă, mecanică. (În *Symposion* geneza Eros-ului e sugerată și prin mitul androginiei, care-mi pare mai nimerit și care e luat din simbolistica cosmologiilor tradiționale, cunoscute lui Platon). Nu există iubire decît mutuală. Restul e iluzie, marotă, fixație, manie. Așa-numitele iubiri neîmpărtășite nu sînt iubiri, sînt încăpățînări. Am auzit o istorioară, care mi-a plăcut, despre un țăran bătrîn care avea o nepoată frumoasă, excedată de stăruințele unui flăcău neagreat de ea și devenit din cauza asta ciudos ; bătrînul s-a dus într-o duminică la horă și i-a spus flăcăului, de față cu toți : „Flăcăule !: Dacă o fată nu te place, n-o plăcea, bre, nici tu !". Mărturisesc că vorba aceasta îmi pare nu doar o mostră de înțelepciune și noblețe țărănească, ci și expresia unei conștiințe de cultură, pentru care conduita erotică se luminează prin înțelegere, discernămînt, concordanță, fiind intuiția unei afinități și nicidecum pornire oarbă și înverșunată. Iubirea neîmpărtășită dar tenace, fie că e tenebroasă, fie că e suspinătoare și elegiacă (*„tous les élégiaques sont des canailles !"* — cine a spus-o ? Baudelaire ? Gautier ?), e în obscura ei esență un fenomen atavic de agresivitate bestială și violatoare ; *Pe lîngă plopii fără soț*, această spendidă și emoționantă romanță, deloc dulceagă cum o găsește

Scanned with OKEN Scanner

I. Negoițescu (de ce oare ?) ci aprigă și cutremurătoare, nu exprimă în fond altceva decît această agresivitate. Chiar poet genial, amantul refuzat și „neînțeles", dacă nu-și cată de drum, dovedește că nu a reprimat bine fiara ce zace în străfundul ființei noastre, a bărbaților. Dar să revin la „cestiune". Iubirea unilaterală nu e iubire ; nu e în realitate iubire nici cea mutuală dar cu mize inegale (care ar intra poate în schema dialecticii noiciene). Părerea, aproape unanimă, că negreșit într-un cuplu amoros unul din cei doi iubește mai mult decît celălalt nu are absolut nici un sens. Lucrul e adevărat numai în iubirea dintre părinți și copii, unde în mod normal părinții iubesc mai mult ; dar aici nu e vorba de Eros ci de *agapé*. Iubirea erotică reală e mutuală și infinită, nu poate fi măsurată. Dialectica unilaterală nu are nimic comun cu ea, *n'en déplaise à mon ami... et à Platon !* Iubirea nu e „integrare" ci fuziune, iar aceasta înseamnă *coincidentia oppositorum,* deci presupune o polaritate. Incomensurabilul ei îi conferă, dincolo de pasionalitatea umană, o superioară indiferență față de rest, dezinteresată și contemplativă, de esența absolutului, forța ei rezultînd poate din aliajul pasiunii cu indiferența. Acesta e marele ei paradox.

În comentariul la *Lysis,* Noica spune : „...dialectica este, în substanța ei, întotdeauna una a Binelui și a Răului". Da, așa e, acesta e sensul, dealtminteri de multe ori declarat, al dialecticii socratice ; unele dialoguri platoniciene din tinerețe sau de la sfîrșit, chiar tratînd aparent teme de altă natură, sînt în substanță raportabile tot la dialectica Bine-Rău, cum cu dreptate afirmă Noica, iar aceasta, firește, implică preferința pentru ideea Binelui. Aristotel sublinia (*Met.*, 987 b.) că Socrate nu se interesa defel de problemele Universului ci numai de cele etice. Funcționalitatea contradicției unilaterale, așa cum o desprinde Noica interpretînd *Lysis*-ul, nu poate fi negată în planul acesta, care nu este însă al „teoriei pure" ci al „dublărilor practice", cum se exprima Zarifopol. Validitatea ei e însă precară (și empirică, în fond), accentele preferențiale, de natură volițional-afectivă, putînd fi mutate, cum am văzut (și cum însuși Noica recunoaște, scriind în concluzia comentariului la *Lysis* :

Scanned with OKEN Scanner

„Platon se situează, cum am văzut-o în cursul interpretării, între eleatism și heracliteism, *cu o preferință* pentru primul (subl. aut.). Să fie această așezare — pe care noi *astăzi am răsturnat-o* (subl. ns., Al. P.) căci îl preferăm pe Heraclit — o simplă preferință subiectivă ?“ Evident că e subiectivă de vreme ce o manipulăm cum ne place !). O „incursiune abuzivă a eticului în cîmpul teoriei pure“, cum zicea Zarifopol, a fost, spre pildă, tentativa lui Noica, în partea finală din *La version moderne de l'Un et du Multiple,* de a atribui multiplului funcția integratoare, adică pozitivă, într-o contradicție unilaterală. Între Unu și Multiplu raportul e de perfectă polaritate, independent de faptul că primul este, cum am subliniat, o „idee regulativă“ iar celălalt una „constitutivă“, lucrul acesta nereprezentînd vreun avantaj pentru unul din termeni.

Imixtiunile eticului în teoria pură și în genere ambiguitățile produse de accentuarea volițional-afectivă pe care o aduce conștiința noastră condiționată de existența socială, fatalmente practică, sînt inevitabile și fac în definitiv sarea vieții. Cu osebire în domeniul erotic intervin aceste accente, dramatizîndu-l, uneori excesiv. Nu mai puțin și în dezbaterile politice : Eros și Polis. E bine să știm că dincolo de angajările acestea există totuși ecranul teoriei pure unde nu au loc preferințe dar unde adevărurile sînt văzute în fundamentala lor polaritate („Eros“-ul împlinitor nefiind o chestiune de preferință ci una de afinitate bilaterală, ca în mitul Androginului din *Symposion).*

Dialectica contradicției unilaterale (sau a părtinirii, s-ar putea tot atît de bine zice) revine pur și simplu la a disprețui o bună jumătate din lume și cel puțin cam tot atîta din cultură ; Noica admite dealtminteri aceasta în mod expres, reproșînd viziunii goetheene că nu disprețuiește nimic (p. 113). Pentru Noica orice distincție se traduce într-o opoziție, orice opoziție într-o excludere.

O dialectică a amputării, aceasta e în ultimă instanță contradicția unilaterală, așa cum funcționează ea în aplicațiile lui Constantin Noica. Un exemplu îl oferă în *Despărțirea de Goethe* următoarele considerații asupra

Scanned with OKEN Scanner

Iliadei şi *Odiseei*: „E surprinzător cum, pentru omul de cultură generală, *Iliada* şi *Odiseea* stau pe acelaşi plan, cînd — în ciuda materialului comun — mişcarea lor adîncă e atît de diferită. Se spune *Iliada şi Odiseea*, cînd ar trebui să se spună una *sau* cealaltă. (...) Pe cînd dincoace, în *Odiseea*, sensul nu e decît de împrumut, iar viaţa operei, singura viaţă, o dă păţania, întîmplatul, epicul. Cititorul *Odiseei* (...) este cel de istorie şi romane, mergînd pînă la romanul poliţist. Un întreg popor, cel englez, va prefera *Iliadei*, *Odiseea*. Este în joc, cu ultima, cititorul care vrea ceva «absorbant», care înţelege cartea drept exerciţiu pentru orele libere, cînd vrea să «uite» restul; şi care astfel nu vede în cultură decît o formă de evaziune. Esenţialul său cade altundeva; cultura e o duminică bine petrecută, un spectacol bun şi bine vizionat. Pe un plan mai adînc şi pozitiv, cititorul *Odiseei* va fi tipul vizualului şi, în cazul cel bun, al plasticului. *Iliada*, în schimb, va rămîne pentru cel care înţelege cultura drept un act grav; cel care nu caută în ea basmul, narcoticul, vraja, ci sensul; nici măcar simplul spectacol fascinant, ci cuvîntul. Cititorul *Iliadei* înţelege prin cuvînt, nu prin ochi, prin filosofic, nu prin plastic". (pp. 53—54). Consternante păreri! Dar trebuie să recunosc că auzindu-le întîia oară, prin 1951, cînd mi le-a citit autorul, le-am ascultat nu doar cu toată liniştea, fără să clipesc, dar şi cu încîntare — nu deprinsesem încă metoda, doar aparent simplă, a lui Ulise, de a mă lega de catarg pentru a nu ceda cîntecelor de sirenă — într-atît de straşnic opera asupră-mi seducţia şi puterea de persuasiune a uimitorului meu interlocutor, care-mi captase spiritul tocmai bine printr-o vrajă, un narcotic, un spectacol fascinant, întărite de formulările fericite prin care îşi exprima admiraţia pentru *Iliada*: „...dealungul a 24 de cînturi eşti purtat înainte şi îndărăt, de la coasta mării pînă la zidurile Troiei. Dar în zbuciumul acesta inutil, ca şi bătaia zadarnică a valurilor, cît sens!" (p. 52) sau: „frumuseţea *Iliadei* constă tocmai în aceea că se înfăţişează aşa, abruptă, prăpăstioasă, «parţială» ca şi destinul uman, un simplu fragment de fragmente, mînia lui Ahile în faţa veacurilor". (p. 59).

Scanned with OKEN Scanner

Că „mișcarea lor adîncă“ e diferită la fiecare din cele două poeme homerice, acesta e un fapt evident și e ceea ce l-a făcut pe G. Murnu ca în traducerea *Odiseei* să renunțe la hexametru și să adopte endecasilabul iambic, așa cum ne-a explicat într-o vară lui Constantin Noica și subsemnatului, cînd am fost împreună să-l vizităm în vila din Cîmpulung-Muscel unde-și petrecea vilegiatura. Dar faptul că diferă trebuie să ducă negreșit la excluderea uneia ? Fără sens, *Odiseea ?* „Simplă“ înlănțuire de „pățanii“, cum zice Noica ? Dar e sensul însuși, sensul prin excelență, *Odiseea !* Sensul călătoriei, sensul rătăcirii, al coborîrii în Hades, al aventurii ca încercare inițiatică, al întoarcerii și regăsirii *sinelui* în accepție lărgită, toate într-o ordine *orientată,* cum ar fi trebuit să înțeleagă Noica, teoreticianul „orientării“, și este din plin „devenire întru ființă“ în *Odiseea,* cum ar fi trebuit tocmai Noica să vadă mai bine ca oricine. Nu este posibil simbolul decît acolo unde există sens, iar *Odiseea* este o înlănțuire consecventă de simboluri. „Pățanii“ ? Da, de ce nu ? Din pățanii se constituie destinul, ele sînt probele de foc ale existenței, ele îl fac pe Stan Pățitul. Știu însă ce vrea Noica să spună : pățania e ceea ce ți se întîmplă, e întîmplarea care te găsește și te vîntură ca pe o frunză, în loc să fie mergerea ta pe propria-ți direcție ; după vorba lui Sartre, nu „ceea ce s-a făcut cu noi“ ci „ceea ce facem cu ceea ce s-a făcut cu noi“ importă ; dar tocmai bine acesta e sensul suitei de pățanii ale lui Ulise : ce face el din ele, împlinirile pe care le dobîndește prin ele. S-a putut în secolul nostru scrie una din marile cărți ale acestuia, urmînd scenariul *Odiseei* — e drept, urmîndu-l cu accent parodistic, dar cu conștiința exactă a funcției simbolurilor —, una din cărțile-pilot ale literaturii din acest secol ; se numește : *Ulysses.*

Odiseea, lectură pentru amatorii de romane captivante, pentru cititorii care caută „deconectarea“ ? Să credem chiar una ca asta, că asemenea cititori ar pune în chip spontan mîna pe *Odiseea* și ar citi-o toată — în orele libere ? A ! vrajă, da, farmec, da, spectacol fascinant, da, desigur, de ce nu ? Fără îndoială că și pentru cei pentru care cultura este un „act grav“ rămîne

Scanned with OKEN Scanner

bucuria, delectabilul, încîntătorul sau satisfacţia profundă pe care le dă cultura ca atare, constituită desigur din filosofie, dar esenţialmente din frumuseţe, fie că e vorba de frumuseţea coherenţei şi adîncimii filosofiei, fie de frumuseţea muncii făcută cu pricepere (căci atunci face sigur parte din cultură), fie de frumuseţea luptei necesare dusă cu sînge rece şi eroism lucid, fie în sfîrşit de frumuseţea artei ; în toate acestea intră, mai vădită sau mai puţin vădită, mai aspră sau mai îmbietoare, dar intră ca semn sigur al culturii, plăcerea, mult hulita şi sfînta plăcere, fie zis fără a uita vorbele lui Goethe : *„geniessen macht gemein"*. Gravitatea culturii şi plăcerea ei nu sînt două noţiuni, fie şi solidare ; sînt una şi aceeaşi. Noica o ştie dealtfel prea bine, el, a cărui plăcere de a filosofa sau de a-l citi pe Goethe e atît de iradiantă încît aceasta explică de ce reuşeşte el să-i facă pe mai tinerii săi prieteni (din păcate nu pe toţi, ar fi prea frumos) să înveţe greaca bunăoară şi să-l citească pe Platon în original, sau germana şi să-l citească pe Goethe în întregime.

Din observaţia că englezii citesc cu predilecţie *Odiseea* se insinuează o judecată nu prea favorabilă asupră-le. În privinţa culturii, lăsîndu-l în pace pe Shakespeare, lăsînd şi toată marea poezie engleză de patru secole încoace, rămîne faptul că filosofia engleză nu se bucură de prea multă stimă pe continent ; faţă de marile sisteme transcendentale, empirismul apare meschin şi ametafizic ; *„philosophie de boutiquiers"*, aşa se exprima J. de Maistre despre filozofia lui Locke. În conversaţie ca în conversaţie, dar în scris niciodată la ştiinţa mea Noica nu a luat peste picior empirismul. Dimpotrivă, în teza sa de doctorat are despre empirism un mare capitol de o cu totul remarcabilă temeinicie şi probitate ştiinţifică. Citez din respectivul capitol doar cîteva fraze, luate mai mult sau mai puţin la întîmplare : „Empirismul este, de fapt, expresiunea unei cerinţi autentic filosofice. Cine nu socoate că se află din plin în filosofie, cu empirismul, chiar şi în forma lui cea mai rudimentară, e lipsit de înţelegerea care singură dă doctrinei demnitate". (*Schiţă pentru istoria lui „cum e cu putinţă ceva nou"*, *p. 213)* ; „Totuşi, în truda

Scanned with OKEN Scanner

sa de a reface conştiinţa cunoscătoare, Locke ridica unele probleme pline de adîncime". (p. 239); „De aceea «totul se năruie» în gîndirea lui Hume, odată cu dizolvarea heracliteeană a conştiinţei. Totul se năruie, dar şi totul se luminează". (p. 257); „Nu Parmenide şi Heraclit stau la capetele filosofiei; Parmenide şi Hume" (p. 259).

Dar în *Despărţirea de Goethe* Noica îşi începe capitolul despre *Faust* în termenii următori: „...nu, Faust n-a avut unde învăţa filosofia. În jurul lui 1500, cînd va fi trăit Georg sau Johannes Faust, nu se mai învăţa filosofie; iar pe la 1770, cînd îl însufleţeşte Goethe, filosofia nu se reînvăţa încă". (p. 139). Că în epoca respectivă Johannes Faust nu ar fi avut unde învăţa filosofie, e cam mult spus, fie şi ca figură de stil; firește, nu e destul să înveţe cineva filosofia, să obţină titlul de doctor, chiar s-o predea la Universitate, nu sînt destule acestea pentru a fi realmente filosof, iar Faust, are Noica dreptate, reprezintă doar imaginea pe care şi-o fac profanii despre tipul filosofului. De acord, dar nu reprezintă şi imaginea pe care şi-o făcea Goethe; el nu a pretins că înfăţişează un filosof, ci un învăţat, doctor între altele şi în filosofie, dar nu filosof ci doar crezut astfel de popor. Nefilosofia lui Faust nu dovedeşte nefilosofia lui Goethe. Că Fichte, Schelling şi Hegel au salutat fragmentul publicat în 1790 ca „*die absolute philosophische Tragödie*" (fragment pentru *Faust I*, pe care Noica îl consideră — e drept că numai în a doua jumătate — o „simplă" *Gretchendichtung*, cf. *Rost. fil. rom.*, p. 233), faptul acesta ar putea fi atribuit mai multor motive. Poate fi, dacă nu chiar o flagornerie, măcar o iluzie produsă de prestigiul marelui om; ce compliment mai superlativ puteau găsi cei trei filosofi? dar poate fi şi o iluzie naţionalistă, deloc străină de spiritul lor, după cum s-ar putea, la urma urmei, să fie şi ceva adevărat, căci, oricum, nu putem să nu ţinem chiar deloc seamă de calitatea celor trei. Dar şi în acest din urmă caz lucrul nu ar prea avea importanţă, pentru că arta nu are a „ilustra" o filosofie, chiar dacă eventual o implică. O idee poetică nu este o idee filosofică; chiar eventual inspirată din

Scanned with OKEN Scanner

filosofie, ea rămîne o idee *poetică* şi valorează *numai* ca atare. Firește, dacă o creaţie de artă, conştient sau nu, implică o filosofie, explicitarea acesteia de către exegeză interesează, căci adînceşte şi împlineşte accepţia *estetică* a operei, singură hotărîtoare. Filosofia eventual implicată în aceasta are o validitate estetică independentă de validitatea ei în sine. De aceea, a aduce obiecţii filosofice unei opere de artă sau a-i critica filosofia ca atare, este totalmente lipsit de obiect. Nu mă jenez să reamintesc aceste truisme, căci experienţa mi-a demonstrat necesitatea repetării truismelor. *Faust,* (I şi II, căci nu trebuie considerate ca opere distincte, cum face Noica), la care Goethe a lucrat 60 de ani, cu lungi întreruperi, fără a-l abandona însă niciodată şi isprăvindu-l abia la capătul vieţii, nu „ilustrează" şi poate că nici nu implică propriu-zis o filosofie, în ciuda părerii celor trei. După cum şi Noica relevă, Goethe însuşi declara că habar nu are ce „idee" ar fi de găsit în *Faust*-ul său. O mulţime de gînduri, asta da, nenumărate sentinţe memorabile (din care se înfruptă copios pedanţii), da, în privinţa aceasta se poate spune că *Faust,* poemul, nu Faust personajul, e plin de „filosofie", în accepţia comună (dar nu improprie) a termenului. (Imaginea comună despre tipul filosofului, aşa cum o denunţă Noica în cazul lui Faust, nu trebuie confundată cu accepţia comună, sub unghi gnomic şi sapienţial, a noţiunii de filosofie). Gnomismul din *Faust* este îndeobşte admis ca valabil în sine şi circulă ca atare separat de operă, dar în operă funcţia sa e poetică, nu filosofică. Unora le apare totuşi excedentar, laolaltă cu toate miturile obscure şi aluziile nu mai puţin obscure cu care e înţesat poemul. E greu ca o operă de o viaţă să nu devină aglutinantă, tendinţa ei de a însuma experienţa, lecturile şi gîndurile autorului, în sedimentarea vîrstelor parcurse, făcînd-o inevitabil să se dezvolte ca un polip, sau ca un „arhipelag", cum îşi caracteriza Goethe *Faust*-ul. Lucrul acesta devine destul de ciudat dacă respectiva operă îmbracă genul dramatic, care pretinde o anumită tăietură specifică, o anumită economie. Nu e de mirare că un artist de tip eminamente dramatic, cum a fost Caragiale, a putut spune

Scanned with OKEN Scanner

despre *Faust* că este ca o femeie cu trei ochi, două nasuri, patru guri : „da, ochii, nasurile, gurile, sînt minunat de frumoase, dar cum poate fi femeia însăşi ?“ (citat de Noica în *Rost. fil. rom.*, p. 232). Cu toate acestea, deşi, în adevăr, *Faust II*, în ciuda compunerii sale în cinci acte, se deosebeşte de primul *Faust* prin caracterul său impropriu reprezentării scenice, ambele părţi constituie împreună o remarcabilă unitate ce se relevă cititorului care ştie să-i discearnă linia principală de forţă. Noica demonstrează cu stăruinţă că nu Faust e personajul dominant, ci Mefisto, ceea ce dealtminteri vede oricine. „Este de neînţeles — scrie Noica — cum poate fi trecut cu vederea rolul covîrşitor al lui Mefisto în *Faust II*“. (*Desp. d.G.*, p. 187). E mult de cînd i-am citit pe Gundolf, Korff, Simmel şi alţi cîţiva comentatori ai lui Goethe şi nu am nici timpul şi mai puţin încă dorinţa de a-i reciti spre verificare, dar dacă efectiv ei trec cu vederea rolul covîrşitor al lui Mefisto, atunci are Noica dreptate, asta e de neînţeles. Funcţia dominantă a lui Mefisto (în tot poemul, nu numai în partea a doua) are evidenţa unui loc comun ; s-o fi nesocotit oare comentatorii tocmai din cauza asta, cum li se întîmplă savanţilor ? Noica aduce o replică interesantă unei observaţii nu mai puţin interesante a lui Korff, cum că Mefisto, nemaifiind propriu-zis un diavol ci, în fond, ca şi *Erdgeist*-ul, o forţă din afara binelui sau răului, încheie cu Faust un pact care în ultimă instanţă atestă inexistenţa sau măcar ineficienţa diavolului ; Noica răspunde : „Dar tocmai neutralizarea diavolului îi va arăta eficacitatea ! Tocmai faptul că el nu e «răul» îl va face să funcţioneze peste tot, investindu-l cu prerogative divine sau în orice caz cu prerogativa aceasta de a pune lumea în act...“ *(ibid.*, pp. 177—178).

Toate enunţurile asupra lui Mefisto sînt în *Faust I*, iar „argumentul“ piesei, Prologul în Cer, asta pune în vedere : e vorba de un pariu, în cele din urmă pierdut, al diavolului. *Faust II*, căruia Noica îi acordă un regim preferenţial, nu poate fi deplin înţeles decît solidar cu *Faust I*. Altfel rămînem, pe lîngă un tezaur „cultural“ pentru pedanţi, numai cu „adeveririle“ pe care i le-a

Scanned with OKEN Scanner

adus secolul nostru, după cum foarte ingenios și just relevă Noica urmărindu-le act cu act; într-adevăr Goethe a dovedit, ca *vates* în planul istoriei, o clarviziune pe care contemporanii nu i-o puteau recunoaște, dar pe care secolul nostru a confirmat-o; aceeași clarviziune a avut-o, cum se știe, și la Valmy, după cum a avut-o și cu privire la Napoleon, ceea ce compatrioții săi, mai ales cei tineri, n-au putut înțelege, nici ierta (iar Noica îi neagă simțul istoriei, pe motivul că o „respingea", sau că o credea imposibilă ca știință; a admite sau nu posibilitatea istoriei, indiferent de rezultatele pozitive sau plauzibile ale metodelor ei critice auxiliare, rămîne mai departe o problemă teoretică indecisă; a „respinge" istoria ca „sens" al vieții sociale poate fi, desigur, o „îndărătnicie" obtuză, retrogradă, nu mai puțin însă poate fi, pe de altă parte, un fapt de luciditate și conștiință, implicînd un acut simț al istoriei: acceptarea necondiționată a așa-zisului „sens" al acesteia a dus, cum s-a văzut prea bine în veacul nostru, la toate compromisurile și la consacrarea tiranilor). La pagina 132 Noica spune că „întotdeauna nefilosofia a degradat pe poet, făcîndu-l cîntăreț în loc de *vates*"; dar cînd, iată, poetul acuzat de nefilosofie se dovedește totuși *vates*, ce trebuie să credem? La pagina 225: „Ni se pare că s-a întîmplat ceva uluitor cu *Faust*, respectiv cu *Faust II*; *cartea s-a adeverit*; s-a adeverit întocmai, după un secol". (s.a.). Cîntăreț sau *vates*, este fără obiect a ancheta un poet asupra filosofiei sau nefilosofiei sale, aplicîndu-i un test, oricare ar fi acesta. Faptul că în secolul nostru s-au „adeverit" viziunile din *Faust II* nu poate avea drept consecință separarea celor două părți ale poemului și preferința pentru cea din urmă. Nu numai fiindcă ambele părți se justifică estetic în mod egal (ceea ce ar fi suficient, căci, orice ar crede Noica, nu există frumusețe fără de „sens"), ba încă partea întîi e din acest punct de vedere mai închegată; ci fiindcă linia principală de forță, de care am pomenit mai înainte, străbate întregul poem, de la începutul primei părți pînă la sfîrșitul celei de a doua, legîndu-le într-o suită, secretă e drept, nu însă indecelabilă. Pentru a fi înțeles adecvat, poemul trebuie citit

Scanned with OKEN Scanner

fără o cezură între cele două părți (și, aș zice, fără a neglija nici cele 210 *Paralipomena).*

Rolul dominant al lui Mefisto pe întreaga traiectorie a celor două părți e de ordinul evidenței, așadar nu el constituie acea *secretă* linie de forță pe care o lectură avizată o poate totuși decela. Rolul lui Mefisto e însă esențialmente legat de această linie de forță, care nu este alta decît *sensul alchimic al poemului.* Zic : un cititor „avizat", nu neapărat versat în materie (ceea ce n-aș putea, în ce mă privește, nici pe departe îndrăzni să mă pretind). Avizat e fără îndoială și Noica, de vreme ce cunoaște lucrările lui Mircea Eliade în acest domeniu ; e adevărat că nu le cunoștea cînd scria *Anti-Goethe,* sau, deși le cunoscuse probabil pe cele inițiale, nu păstrase poate din ele decît o amintire vagă, fără legătură cu preocuparea sa ; fapt e însă că nu a socotit necesar să-și revizuiască sub acest unghi vechea interpretare nici cînd, două decenii mai tîrziu, a publicat *Despărțirea de Goethe.*

În a opta carte din *Dichtung und Wahrheit* Goethe relatează că, în timpul convalescenței, în urma unei grave maladii de care zăcuse acasă, la Frankfurt, după întoarcerea de la Leipzig, a citit o mulțime de tratate asupra hermetismului ; sub influența domnișoarei von Klettenberg și a medicului pietist care-l vindecase cu niște săruri de proveniență alchimică, a trecut chiar efectiv la operațiuni spagirice. Relatările acestea le face, e drept, cu un pronunțat accent de auto-ironie, numindu-se pe sine „*ein Halbadept*" (= un semiinițiat), dar a vorbi cu deriziune despre sine, mai ales în legătură cu asemenea chestiuni, e o formă a discreției și a prudenței. Există o carte, *Goethe the Alchemist,* de R. D. Gray (Cambridge, 1952), pe care nu am reușit să pun mîna, dar din care am putut citi în traducere germană capitolul final, mulțumită lui Andrei Pleșu care aflîndu-se mai demult în Germania Federală a avut inspirația să-l xerografieze după revista „Antaios" (B. I, 1959—1960, pp. 379—392). Sînt de reținut din acest capitol două pasaje pe care le dau aici, cum m-am priceput, în versiune românească : „Dacă ținem seama de importanța pe care Goethe o atribuia lucrărilor sale

Scanned with OKEN Scanner

științifice, îndeosebi *Teoriei culorilor*, depre care spunea că reprezintă pentru el mai mult decît opera sa poetică, dacă mai ținem seama și că simbolica *Teoriei culorilor* nu e de înțeles fără referire la alchimie, putem realiza cît de înaltă era stima pe care de la douăzeci de ani și pînă la moarte o păstrase magiștrilor tinereții sale. În cursul anilor a aprofundat și alte sisteme, Spinoza, Neoplatonismul, religiile Orientului, în care pot fi identificate, în forme mai clare și mai riguroase, concepții pe care Goethe și le însușise din îndoctrinarea sa alchimică" (p. 386); celălalt pasaj: „Dacă Goethe avea mare considerație pentru gnoza alchimiștilor, în schimb, incitat mai ales de sarcasmele lui Herder, nu avea nici una pentru metodele și rezultatele lor. Deși era îndatorat în multe privințe ocultismului, îl pomenea rareori și numai în termeni batjocoritori. (...) Spiritul grec și știința însemnau pentru el claritate și obiectivitate; nădăjduia să găsească mulțumită lor sinteza care să ducă dincolo de ceea ce putuseră împlini alchimiștii". (*Ibid.*, p. 387). Ambiguitatea aceasta a atitudinii lui Goethe, în anii săi tîrzii, față de alchimie, e firească la un om de bun simț ca el. Pe la finele secolului al XVIII-lea ocultismul, fenomen contrastant, dar complementar cu al „luminilor", de care era dealtminteri legat și prin franc-masonerie (căreia, cum se știe, Goethe îi era afiliat), luase formele unui misticism ce mergea pînă la cele mai fantasmagorice elucubrații și nu rareori pînă la șarlatanism (vezi comedia lui Goethe *Der Grosskophta)*; mai tîrziu, romanticii au adoptat ocultismul în sensul unei exaltări iraționaliste extreme. Goethe admitea mistica, nu și misticismul; irațonalul, nu iraționalismul.

În privința „metodelor" și operațiunilor de laborator, la care, cum văzurăm, s-a dedat și Goethe în juneța lui, trebuie să remarcăm că în ciuda unor rezultate, pe cît se poate ști, modeste față de scopurile urmărite, vorbesc de scopurile imediat materiale, principiul alchimic al transmutației metalelor, întemeiat pe ideea unității cosmosului, nu pare să mai fie azi atît de inadmisibil ca pe vremea lui Lavoisier. Dar nu aceasta importă. Ceea ce importă este că practica de laborator

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă aici o disciplină, o asceză, o supunere la fenomenalitatea fracțiunilor de univers cu care se operează și că aspectul material al lumii deține virtualități de transcendere în ordine spirituală, adevăratul scop fiind transmutația interioară a experimentatorului. Versurile lui Baudelaire : „... *soyez témoin que j'ai fait mon devoir / comme un parfait chimiste et comme une âme sainte*“ spun ceva în legătură cu aceste lucruri. Operațiunile materiale au o funcție analogică, de paralelism sau concordanță cu cele ce se săvîrșesc în ființa interioară a alchimistului. De aceea, modicitatea sau chiar nulitatea rezultatelor materiale nu-l descurajează, esențială fiind respectarea scrupuloasă a procedurii, reluată întocmai de fiece dată cu aceeași răbdare, credință și nădejde. E o chestiune de ritual, mult mai mult decît de randament exterior.

Mircea Eliade arată foarte clar în *Forgerons et alchimistes*, cum o făcuse dealtminteri și în vechea sa *Alchimie asiatică* (București, 1935) că finalitatea alchimiei e soteriologică (= eliberatoare) și nicidecum pragmatică, independent de faptul că în subsidiar a ajuns la unele descoperiri prin care poate fi considerată și ca o pre-chimie ; farmacopeea alchimică a unui Paracelsus sau, mai tîrziu, cum am văzut, a medicului pietist care l-a vindecat pe tînărul Goethe, a putut da rezultate pozitive, nu aceasta este însă rostul ei. C. G. Jung, în lucrarea sa fundamentală *Psychologie und Alchemie* precum și în alte studii, demonstrează că în esență sensul procesului alchimic fiind transmutația interioară, e vorba în ultimă instanță de atingerea *sinelui* adînc, al individului înțeles ca microcosm, deci concordant cu universul (acest sine adînc ar putea tot atît de bine fi înțeles ca *atman*-ul brahmanic ; tot la acest concept ne poate duce și „eul profund“ sau „eul supra-empiric“ de care vorbea Zarifopol). În exegeza mai tîrzie se face dealtfel o distincție între o alchimie „operativă“ și una „speculativă“ (ar fi poate mai propriu să se spună „contemplativă“, dar cei doi termeni sînt inițiatici și consacrați), distincție pe care R. Alleau, autorul capitolului despre alchimie din *Encyclopaedia universalis* (Paris, 1970, vol. I) o consideră eronată deoarece nu ține

Scanned with OKEN Scanner

seama de unitatea material-spirituală, postulat fundamental al cosmologiei tradiţionale. Mircea Eliade arată însă că în alchimia taoistă procesul de transmutaţie se poate efectua în modul cel mai pur printr-o contemplare perfectă, adică, evident, dincolo de concupiscenţa profană, a trupului unei femei goale ; Ananda Coomaraswamy, în cartea pe care am pomenit-o mai înainte, are un capitol despre un mod al iubirii sexuale, cunoscut în India sub numele de *Sahaja* şi care este o formă a lui *Tao*, a căii către desăvîrşire. Această tehnică, sau terapeutică fiziologică realizează o unire mistică, o *conjunctio*, cu efecte *pneumatice* şi spirituale întru totul asemănătoare celor de care vorbesc Jung şi Eliade în studiile lor asupra alchimiei. Sexualitatea joacă în alchimie un rol esenţial şi putem să amintim că între denumirile acesteia, ca *Ars Regia, Ars Magna, Ars Sacra* etc., figura în Evul Mediu şi cea de *Art d'Amour* ; Minnesängerii, trubadurii, erau purtătorii acestui sens. Poezia dealtminteri, vorbesc de marea poezie transfiguratoare, cea care prin impactul ei provoacă efectiv mutaţii de nivel spiritual, are o funcţie analoagă cu a alchimiei ; mulţi poeţi au avut conştiinţa precisă a faptului, introducînd în mod deliberat în opera lor implicaţii de sensul acesta, fie expres fie aluziv ; poeţii arabi şi persani, unii poeţi ai Renaşterii, ca Scève, apoi Goethe, Blake, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé.

Am făcut digresiunea aceasta pentru a învedera că ideea de unitate şi polaritate, fundamentală nu numai la Goethe, ci în toată cosmologia tradiţională, este o temă esenţialmente alchimică. Toate întîmpinările pe care i le aduce Noica lui Goethe pe tema aceasta sînt, ca să zic aşa, pur şi simplu „profane“ şi ca atare neavenite. Apoi, se înţelege că gnoza alchimistă adoptată de Goethe şi consecvent implicată în opera lui, într-un anumit sens şi în viaţa lui, îşi găsea la el modalităţi „operative“ şi fără „laborator“. Acesta e sensul afirmaţiei lui că „omul e cel mai bun aparat fizical“, afirmaţie pe care îşi întemeiază Noica unele din principalele sale obiecţii, în încheierea cărţii sale : „Şi la fel apar, rînd pe rînd, în *Faust II*, elementele esenţiale pentru lumea apuseană de după el (de ce numai „apuseană“ ? n.m. Al. P.), dar

Scanned with OKEN Scanner

pe care el le trecea pe seama lui Mefisto. Nu le vom mai enumera acum, dar le vom strînge toate sub un cuvînt : laboratorul. Ceea ce descrie, act cu act, *Faust II*, este lumea occidentală de astăzi : lumea ca laborator. Cineva însă ca Goethe, care socotea că omul, cu simţurile lui, este «cel mai bun aparat fizical», că natura nu trebuie cunoscută prin experiment artificial ci direct, că matematicile nu se pot apropia de legile ei, — se despărţea el, cu anticipaţie, de lumea care se năştea în Occident" (p. 235). Este greşit a crede că Goethe era (se spune mereu aceasta) „*şi* un om de ştiinţă", om de ştiinţă în înţeles strict „ştiinţific" ; era, nu-i vorbă, om de ştiinţă în sensul că preţuia ştiinţa şi se ţinea în curent cu ea, afară de asta avea el ştiinţa lui, adică ştia el ceva, era un ştiutor, un *sophos*, asta da, dar om de ştiinţă propriu-zis, şi încă unul care să se dispenseze de auxiliile pe care tehnica epocii lui i le punea la dispoziţie, aceasta nu a fost nicidecum Goethe. *Hobby*-urile lui, ca mineralogia şi celelalte, nu erau altceva decît prelungirile consecvente ale spiritului său contemplativ ; despre mineralogie îi spunea lui Eckermann (1. II. 1827) că a avut pentru ea şi un interes de ordin practic (era vorba, spune în alt loc, de o mai bună administrare a resurselor ducatului, care pînă atunci îşi scotea veniturile din vînzarea de recruţi puterilor războinice), dar mai ales l-a atras „um darin ein Dokument über die Bildung der Urwelt zu finden" ; mai departe spune că în ştiinţele naturii s-a limitat la subiectele „die mich irdisch umgaben" şi pe care le putea cuprinde cu simţurile, neamestecîndu-se în discipline care, ca astronomia, necesită instrumente şi calcule. Prin urmare nu pretindea ca ştiinţele să se dispenseze de instrumente şi calcule, ci nu se băga el în cele pentru care nu era făcut. Ce are această normală atitudine a unui artist, ce are ea cu „despărţirea anticipată de lumea care se năştea în Occident" ? Evident că şi *Teoria culorilor* era preocuparea (marota) unui mare contemplativ şi nicidecum efectul unei vocaţii ştiinţifice, deşi unii contemporani au luat-o aşa.

Noica găseşte că în *Faust*-ul lui Christopher Marlowa există „cel puţin o scenă superioară prin concep-

Scanned with OKEN Scanner

ţie lui Goethe ; cea în care, odată contractul încheiat, Faust întreabă pe Mefisto despre Lucifer, ceruri şi iad. El vrea să *ştie*" (*Desp. d. G.*, p. 155), în vreme ce al lui Goethe în loc să fie preocupat de cunoaştere, se mulţumeşte cu întinerirea şi cu „das Rauschen der Zeit", cu „beţie, rostogolire *(Rollen)*, vîrtej *(Taumel)* — senzaţii tari pentru o inimă stinsă, atîta tot ştie Faust să ceară" *(ibid.)*. Da, aşa este ; trebuie spus, în adevăr, că *Faust*-ul lui Marlowe este o tragedie remarcabilă şi are mai mult decît o singură scenă de mare forţă poetică ; mai sînt cel puţin două, mai remarcabile decît aceasta, cele două monologuri, primul exprimînd angoasa grozavă dinaintea încheierii pactului, a doua disperarea finală, înaintea scadenţei inexorabile. Între timp, dezolanta nulitate a „puterilor" obţinute în schimbul sufletului ; simple coţcării de bîlci, scamatorii pentru epatarea vulgului. Piesa este perfect unitară, strînsă, puternică, superbă. Dar nu despre aceleaşi lucruri e vorba la Goethe. Noica obiectează că Goethe nu a respectat legenda : „El are vina de concepţie că alege un erou medieval, dar în acelaşi timp neajunsul artistic că nici măcar nu respectă pînă la capăt, în spiritul ei, legenda medievală. (...) Ceea ce făcea ca legenda medievală, şi odată cu ea piesa lui Marlowe, să ţină, era fondul de credinţă religioasă ; Goethe însă pierde religiosul... Prin semnificarea filosofică a lui Faust, încă se putea da operei consistenţă ; dar am văzut cît de repede pierde Goethe şi filosoficul. Rămînea ultima semnificare posibilă, cea care în fond îl atrăsese pe poet : semnificarea magică, susţinînd pe cea religioasă, din evul mediu şi putînd, pînă la un punct, susţine şi pe cea filosofică. Dar pînă şi dimensiunea magică se pierde la Goethe" (*ibid.*, p. 154). Pentru cine priveşte fără idei preconcepute, adică pentru cine nu porneşte înarmat cu „criterii" apriorice, e clar că Goethe nu „pierde" nici religiosul, nici filosoficul, dar nu despre ele e vorba. Cît despre „dimensiunea magică", dacă aceasta implică alchimia, evident că nu e cîtuşi de puţin „pierdută". *Faust*-ul lui Goethe ar putea fi socotit ca avînd ca temă magia neagră, întrucît totul se face cu ajutorul diavo-

Scanned with OKEN Scanner

lului, dar la punctul acesta e salvatoare observaţia lui Korff şi confirmarea pe care i-a dat-o Noica : Mefisto nu este „răul", nu e propriu-zis diavolul, e altceva, o forţă legată de „Erdgeist", o forţă intermediară (Noica zice : „neutralizantă"), o forţă aşadar intermediară şi, mai mult decît atît, o forţă *mediatoare*. Unul din cei mai recenţi comentatori ai lui Goethe, un italian, Pietro Citati, face o observaţie esenţială, pe care nu-mi amintesc s-o mai fi făcut cineva în exegeza goetheeană de pînă acum (în tot cazul, dacă mi-ar fi scăpat mie, e în schimb puţin probabil să-i fi scăpat lui Noica, mult mai temeinic informat în materie, şi care-mi închipui că ar fi relevat-o). Referindu-se la faimoasele vorbe ale Domnului, din Prologul din Cer, cu privire la Mefisto : „*Ich habe deinesgleichen nie gehasst. / Von allen Geistern, die verneinen. / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last*", Citati observă : „Anche Dio deve essere soddisfatto di questo incontro. Mefistofele, anzi *der Schalk* come preferisce chiamarlo, gli e simpatico. Prova per lui la stessa inclinazione che Zeus provò a prima vista per un altro *Schalk*. Ermete (9652)". (*Goethe*, Mondadori, Milano, 1970, p. 232) ; în versul 9652 şi următoarele, care se află în *Faust II*, scena a 3-a (dumbrava umbrită), după prima apariţie a Helenei, corul Troienelor captive vorbeşte de „fiul Maiei" (= Hermes) numindu-l „*Schalk*" şi descriindu-l ca pe cel mai isteţ şi sprinten demon, protector al hoţilor şi panglicarilor. Mefisto nu este un diavol, ci un *Daimon*, un spirit „socratic", ironic, ireverenţios, în definitiv un spirit „critic", un „interpret", un mijlocitor. Hermes la rîndul său nu e numai protectorul pungaşilor, el e şi ghid al lumii subpămîntene, în genere un călăuz, zeu al comerţului, al mijlocirii, al drumurilor, al comorilor ascunse, al vorbirii iscusite şi memoriei bune. Mefisto e într-adevăr, cum spunea Noica, personajul dominant al poemului. Dar Mefisto e, în chip învederat, Hermes. Deci sensul poemului e *hermetic* (= *alchimic*). Aluziile la simbolurile hermetismului şi la stadiile şi implicaţiile procesului alchimic sînt frecvente în opera lui Goethe, dar în *Faust* sînt aproape bătătoare la ochi.

Scanned with OKEN Scanner

Nu am intenţia, nici dealtminteri competenţa, să încerc aici o interpretare a întregului poem prin această grilă. Dar e sigur că a-l citi făcînd abstracţie de ea înseamnă a nu-i înţelege sensul esenţial şi *ipso facto* nici frumuseţea unitară, coherentă în linia întregului, nu dispersată în reuşite parţiale. Dacă nu i se sesizează firul conducător interior, *Faust* (ambele părţi, dar mai ales a doua) pare, aşa cum spunea Caragiale, un conglomerat de frumuseţi izolate, îngrămădite fără noimă şi amestecate cu versuri seci, unele pedante, altele frivole ; în felul acesta rămîne să fie citit şi chiar interpretat „pe bucăţi", ceea ce desigur nu exclude putinţa unor satisfacţiuni reale şi a unor vederi interesante, dar, dacă mi se îngăduie expresia, „alături cu drumul". Un caz similar e al *Flautului fermecat,* în care mai toată lumea gustă muzica mozartiană pe bucăţi, independent de subiect, care, dacă i se ignoră sensul iniţiatic, pare fără cap şi coadă (iar Mozart, la reprezentaţii, recomanda insistent cunoscuţilor săi să fie atenţi la libret). Bineînţeles, ca toate capodoperele, şi *Faust* e susceptibil de interpretări multiple şi nu se epuizează în sens unic ; interpretarea lui Noica e pasionantă, ingenioasă, în multe puncte profundă, convingătoare, incontestabilă. În multe puncte, nu însă în planul general pe care mizează şi care se vrea sistematic, desfăşurîndu-se pe o linie de confruntări conceptuale. Pentru ca multiplele interpretări de care e susceptibilă o capodoperă să nu fie ilegitime, ele trebuie să nu ignore sensul insinuat de autor, cînd un atare sens există (problema nr. 1 fiind atunci de a-l discerne), chiar dacă i se pot găsi în mod plauzibil şi alte sensuri, nebănuite de autor şi eventual mai interesante. Ca şi în materie juridică, interpretările sînt specioase şi deci casabile cînd contravin „intenţiei legiuitorului".

Sensul hermetic, recte alchimic, al lui *Faust* se lasă sezisat de la început ; stadiile prime ale procesului alchimic se exprimă în poem prin ruperea de viaţă, dezmembrarea interioară a personajului *(mortificatio, putrefactio)* şi prin însoţirea cu întunericul (pactul cu Mefisto = *nigredo).* Mergerea la Auerbachs Keller şi operaţiunile magice de întinerire nu înseamnă, cum crede

Scanned with OKEN Scanner

Noica, preferință pentru petrecere în loc de cunoaștere, spre deosebire de piesa lui Marlowe, ci reprezintă tema alchimică a regenerării și longevității. La 6 iunie 1831 Goethe îi spune lui Eckermann că poate ar fi fost bine să fi indicat în text intenția sa ca în ultimul act Faust să aibă o sută de ani. În privința lui *Rollen* și *Taumel* ar fi de remarcat că ele sînt acel „*dérèglement raisonné de tous les sens*“ al lui Rimbaud, analog în microcosm haosului precosmogonic.

Repet, nu am intenția nici competența de a da o interpretare integrală a lui *Faust* din perspectivă alchimică. Lucrul dealtminteri s-a făcut, după cît se pare, dar nu s-a impus încă în chipul precumpănitor care i se cuvine. Această perspectivă fiind evident cea a autorului, ar trebui în mod normal să fie prioritară față de orice altă interpretare, oricît de interesantă și plauzibilă. Prioritară, nu exclusivă, firește. Dar a o ignora înseamnă a pierde principala șansă exegetică în materie și a le diminua pînă la anemiere și pe cele ale altor interpretări.

Noica, în interpretarea lui *Faust*, pune în acțiune toate bateriile dialecticii sale împotriva intelectului. Distincția făcută de Kant între intelect și rațiune se transformă la Noica într-o opoziție care, prin „contradicția unilaterală“ duce la „integrarea“, recte la excluderea intelectului. Rezum lucrurile, evident, și le îngroș întrucîtva, n-am cum face altfel, dar în esență ele așa se petrec. „Într-adevăr, renunțînd la ideea rațiunii, care dă realul sau are calea lui, diavolul are ideea intelectului, care dă doar posibilul“, spune Noica (*Desp. d. G.*, p. 189). Trebuie spus mai întîi că între posibil și real nu poate fi o opoziție exclusivă, ci un raport în primul rînd genetic, de filiație, dacă mă pot astfel exprima, raport ce se traduce într-adevăr în unul dialectic, dar bivalent, nu „unilateral“ (și vom vedea de ce). Ceea ce se exclude cu realul nu e posibilul, ci imposibilul ; realul e de neconceput în afara posibilului — să reamintim și truismele acestea. Noica aplică mereu posibilului epitetul de „gol“, iar realului pe cel de „plin“. Să remarcăm însă că realul este, desigur, mai consistent, dar posibilul indiscutabil mai „plin“, încărcat fiind cu toate

Scanned with OKEN Scanner

virtualităţile pe care, e drept, realizarea uneia singure le suprimă ca virtualităţi, fără a desfiinţa însă prin aceasta transcendenţa posibilului ca posibil, în sine. Posibilul reprezintă, ca să zic aşa, „girul ontologic“ al realului. Realul, ca existenţă-pentru-sine, se află faţă de posibil în contradicţie de tip hegelian ; născut din plinătatea posibilului, din „graviditatea“ acestuia, se întoarce împotrivă-i negîndu-l ca generalitate ; dacă ar fi s-o luăm în spiritul dialecticii unilaterale a lui Noica ar rezulta că realul, contrazicînd posibilul, care însă nu-l contrazice de vreme ce-l deţinea potenţial, nu e cîtuşi de puţin termenul „mai tare“ şi deci „integrarea“ noiciană nu se poate defel efectua în defavorul posibilului. Nu se poate vorbi în speţă decît de o *Aufhebung* hegeliană, prin care realul suspendă posibilul, urmînd ca acesta să fie regăsit într-un al treilea moment, al sintezei. Posibilul e în definitiv modul de a fi al generalului, mai exact fecunditatea lui, ce se efectuează ca real prin determinaţiile pe care şi le dă ; realul, de fapt *realurile* (căci realul pur şi simplu e generalitate încă) se constituie ca determinaţie ; să reţinem aceasta, vom vedea de ce. Noica însuşi, într-o carte scrisă cu două decenii mai tîrziu, remarcă : „Într-un simplu articol de *Enciclopedie*, un gînditor din veacul trecut, Emile Boirac, spune acest lucru adînc, cum că posibilul nu este *«un pur neant»* ; el are proprietăţi definite, afinităţi şi repugnanţe, într-un cuvînt o natură *«ca şi cum ar exista»*. Faţă de un alt gînditor, care definea posibilul drept ceea ce are toate condiţiile de a fi în afară de una, Boirac observă că, dacă acea condiţie unică este definitiv absentă, atunci posibilul se transformă în imposibil“. (*Sentimentul românesc al fiinţei*, Buc., 1978, p. 46). În alineatele imediat următoare, Noica, glosînd în jurul locuţiei româneşti „ar fi să fie“, găseşte trei grade de consistenţă pe care în „rostirea“ noastră le-ar dobîndi posibilul, spre deosebire de simpla schemă pe care o reprezintă în logica formală ; „rostirea“ noastră, spune Noica, „aşează tematica posibilului într-o ordine perfect raţională“. Nu sînt de recuzat sugestivele sale observaţii asupra locuţiilor uzuale româneşti, atît în cazul acesta cît şi în altele, dar din chiar citarea acelui

Scanned with OKEN Scanner

Emile Boirac se poate vedea ce consistență și viață are posibilul ca atare, independent de conotațiile pe care i le atribuie vorbirea poporului nostru. Tematica posibilului este prin esența ei așezată într-o „ordine perfect rațională“ ; din a doua parte a faimoasei formule hegeliene „tot ce e real e rațional și tot ce e rațional e real“, reiese că posibilul, fiind rațional, este real în sensul că are validitate și plenitudine ontologică.

În limbaj aristotelic, realul este *energeia (en ergoi einai)* iar posibilul *dynamis (en dynamei einai).* Lărgind înțelesul cuvintelor putem spune că posibilul e *dinamic ;* el e motorul oricărei acțiuni, oricărei creații. Imaginația, ca „organ“ (ca să folosesc și eu această exprimare) al posibilului e totodată în direct raport cu simțul realului. Fără acest simț, sau slab dotată cu el, imaginația nu dă decît reprezentări paupere, extravagante, imposibile. (A nu se confunda cu reprezentările extraordinare și fantastice, care nu pot fi imaginate decît tot în raport cu simțul realului, mulțumită căruia se pot acredita în planul ficțiunii). Dacă i s-ar trage toate consecințele, un punct de vedere ca al lui Noica, ostil posibilului, ar duce la recuzarea imaginarului și la un filistinism total. Dar de unde această pornire contra posibilului la teoreticianul și istoricul lui „cum e cu putință“ ?

În ordine pragmatică există desigur alternativă între posibil și real, bunăoară cea a lui „nu da vrabia din mînă pentru cioara de pe gard“, dar în ordine teoretică asemenea alternativă nu poate avea loc, realul și posibilul neputînd fi gîndite decît cu trimitere de la unul la celălalt. Tot astfel nu poate exista alternativă între intelect și rațiune. E absurdă ideea opțiunii între aceste facultăți și a excluderii uneia din ele. Noica declară că intelectul nu e valabil decît preluat de rațiune. Dar cine decide această „preluare ?“ Pe ce temei ? Cum poate fi intelectul „preluat“ sau nu, la dorință ? Ca și cum ar fi vorba de două facultăți nu numai disociabile, dar chiar heterogene ? Kant, în *Critica rațiunii pure,* distinge trei facultăți solidare ale cunoașterii intelectuale : intelectul *(Verstand),* puterea de judecare *(Urteilskraft)* și rațiunea *(Vernunft).* Această distincție, pe

Scanned with OKEN Scanner

care o face în preambulul cărţii a II-a a Analiticii transcendentale, o enunţase cu vreo 30 de pagini mai înainte, într-o notă de subsol la explicarea tablei judecăţilor, notă de trei rînduri în care sugera că judecăţile de sub rubrica Modalităţii, anume cele problematice, cele asertorice şi cele apodictice (corespunzînd în tabla categoriilor respectiv posibilităţii, existenţei şi necesităţii) ar putea fi considerate ca funcţii respective ale intelectului, puterii de judecare şi raţiunii. Iată aşadar că, într-adevăr, şi la Kant posibilul e de resortul intelectului ; realul însă e de cel al puterii de judecare, iar pe aceasta Kant nu o disociază de intelect, căci iată ce spune în secţiunea întîia *(Von dem logischen Verstandsgebrauche überhaupt)* din partea întîi a cărţii întîi a Analiticii transcendentale : „Wir können aber alle Handlungen des Verstandes auf Urtheile zurückführen, so dass der Verstand als ein Vermögen zu urtheilen vorgestellt werden kann“. In schimb, despre raţiune, pe care o declară, bineînţeles, facultatea cea mai înaltă, definind-o ca *„das Vermögen der Prinzipien“*, spune totuşi nu numai că e, prin natura ei, inevitabil supusă iluziilor, dar că e chiar sediul acestora (a doua parte a introducerii la Dialectica transcendentală e chiar intitulată : *„Von der reinen Vernunft als Sitz des transzendentalen Scheins“)*. Dar dacă distinge între cele trei *Vermögen*-uri, Kant nu le consideră totuşi disociabile şi cu atît mai puţin disparate şi opuse, ca raţiunea şi intelectul în concepţia lui Noica ; dimpotrivă, fiind vorba de facultăţile cunoaşterii intelectuale, ele constituie împreună, de fapt, integralitatea intelectului ca atare. În privinţa realului, e interesant de remarcat că tocmai facultăţii aferente îi atribuie Kant o virtute calitativă specială, de esenţa talentului : „Der Mangel an Urtheilskraft ist eigentlich das, was man Dummheit nennt, und einem solchen Gebrechen ist gar nicht abzuhelfen“ (cartea a II-a a Analiticii transcendentale, introducere la teoria puterii de judecare). Prin urmare celelalte două facultăţi sînt egal prezente în structura oricărei minţi, putîndu-li-se aplica spusele lui Descartes din vestita lui frază privitoare la bunul simţ ; Kant însă numeşte bun

Scanned with OKEN Scanner

simţ *(Mutterwitz)* tocmai această însuşire care determină gradul de inteligenţă al fiecărui individ.

Deosebirea între intelect şi raţiune, făcută de Kant în felul scrupulos şi precis pe care l-am văzut, a avut apoi, prin Hegel şi filosofia idealistă, un ecou hotărîtor în literatura germană, ajungînd un loc comun al acesteia, favorizat fără îndoială şi de etimologie : *Verstand*, de la *verstehen* = a înţelege, conţine verbul *stehen* = a sta ; *Vernunft*, de la *vernehmen* = a auzi, conţine verbul *nehmen* = a lua. Aşadar, intelectul exprimă o stare, ceea ce corespunde cu aperceperea conceptelor, iar raţiunea o mişcare, ceea ce corespunde cu dialectica. În germana mai veche *vernehmen* însemna „a lua totul", deci ideea lui Noica privitoare la „preluarea" şi „integrarea" de către raţiune a tuturor văzutelor şi nevăzutelor îşi poate găsi un temei lingvistic de genul celor care i-au inspirat cunoscutele interpretări filosofice ale locuţiilor româneşti.

Acest loc comun, cum spuneam, al literaturii germane, este modelul dihotomiilor propuse în ultimele decenii ale veacului trecut şi în primele ale acestuia de o seamă de gînditori, ca F. Tönnies cu *Gemeinschaft und Gesellschaft*, O. Spengler care a transpus această antiteză în cea dintre cultură şi civilizaţie, L. Klages cu *Der Geist als Widersacher der Seele* ş.a. Cap de coloană al acestora poate fi socotit însuşi Goethe, cu nişte vorbe faimoase spuse lui Eckermann la 13. II. 1829 : „... die Vernunft in ihrer Tendenz zum Göttlichen (hat) es nur mit dem Werdenden, Lebendigen zu tun ; der Verstand mit dem Gewordenen, Erstarrten.." (pe aceste vorbe, probabil inspirate de Hegel, îşi bazează Spengler avîntata afirmaţie că Goethe e un filosof dintre cei mai mari).

Antiteza lui Noica între intelect şi raţiune nu e în spirit kantian, cred că a reieşit destul de clar lucrul acesta ; e în schimb de sorginte hegeliană, vădită mai cu seamă în sumara formulare „ideea raţiunii «dă» realul". La Hegel însă accepţia raţiunii e ambiguă ; bunăoară, în celebra sa apoftegmă : „tot ce e real e raţional" îmi pare că raţiunea nu trebuie înţeleasă ca facultate de cunoaştere ; accepţia ei aici nu este una instrumen-

Scanned with OKEN Scanner

tală, cu funcţie epistemologică, ci este substanţială, fiind vorba de raţiune, sau Logos, ca substanţă a lumii, ca factor cosmogonic şi deci nu poate fi pusă în antiteză cu intelectul. E adevărat că Hegel recurge totuşi la această antiteză : o găsim clar formulată în *Diferenţa dintre sistemul lui Fichte şi cel al lui Schelling* şi mult mai puţin clar în *Fenomenologia Spiritului* unde din tot ce spune despre intelect nu se poate înţelege mai nimic, dar se ghiceşte imperfecţiunea funcţiei pe care i-o atribuie filosoful. La Hegel, planul epistemologic şi cel ontologic fuzionează, dialectica existenţei fiind imanentă procesului de cunoaştere, iar raţiunea în acelaşi timp facultate omenească şi Providenţă, — ceea ce, în fond, nu înseamnă altceva decît concordanţa microcosmului cu macrocosmul. Nu e de mirare într-un sistem ca acesta, care în ultimă instanţă, mai cu seamă prin *Ştiinţa logicei*, dar şi prin rest, este o cosmologie panteistă de tip tradiţional. Lecturile temeinice din Meister Eckhart făcute de Hegel în tinereţe au lăsat urme adînci în gîndirea lui, decelabile în totalitatea sistemului şi în unele teze fundamentale, ca aceasta din *Ştiinţa Logicei* : „*das Sein und das Nichts sind ein und dasselbe*“. În cartea sa asupra religiilor şi filosofiilor din Asia Centrală, Gobineau face remarca, apreciată de orientalistul P. Masson-Oursel ca tot atît de profundă şi justă pe cît de neaşteptată, că Spinoza şi Hegel sînt spirite asiatice. Dacă este aşa, remarca i se aplică tot atît de bine şi lui Goethe. Şi atunci, a-i tăgădui acestuia, *din perspectivă hegeliană*, dimensiunea filosofică, este ilegitim.

Dar, iată, ce constatăm acum ? De unde la început Noica îşi întemeiase această tăgadă pe poziţia exclusivă a filosofiei spiritului, ignorînd în mod radical, prin fine de neprimire, cosmologia ca filosofie, ajunge la capătul tăgadei sale pe o poziţie care coincide, acum, cu a cosmologiei. E adevărat, Hegel este acela care a consacrat sintagma „filosofia spiritului“, iar în *Fenomenologia Spiritului* tratează în bună măsură problematica conştiinţei cunoscătoare, dar, cum observam puţin mai sus, aceasta e în fond legată de microcosm ca replică a macrocosmului, obiectul dominant al speculaţiilor sale fiind autorevelaţia desfăşurată a Spiritului Universal.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce Hegel înţelege prin raţiune este la Meister Eckhart „intelectul“, cu acelaşi caracter de imanenţă şi cu aceeaşi ambiguă funcţie, umană şi divină. E interesant de reţinut că aceeaşi accepţie o are intelectul şi în gîndirea islamică, mai precis în sufism, în care fuzionează elemente pitagoreice, neo-platoniciene, hermetice, zoroastriene, taoiste, budiste etc., şi unde se distinge de asemenea între raţiune şi intelect, dar inversîndu-se înţelesul termenilor, cea dintîi fiind facultatea cunoaşterii analitice a lumii sensibile, iar al doilea revelaţie a lumii suprasensibile. Nu numai faptul de a fi scris *West-östlicher Divan* arată afinitatea lui Goethe cu Orientul, ci în genere felul său de a gîndi şi atitudinea sa contemplativă ; nenumărate versuri şi „ziceri“ o atestă.

Atît printre admiratorii cît şi printre non-aderenţii lui Noica sînt unii, nu puţini, vag informaţi, slab orientaţi, care-l cred un mistic. Dacă e cineva funciarmente refractar la orice mistică, apoi acela e Constantin Noica. Nu spun aceasta nici spre lauda lui, nici dimpotrivă. E un fapt, un fapt irecuzabil. Din faptul acesta rezultă, ca să zic aşa, o „nepotrivire de caracter“ cu anumite tipuri de gîndire. Evident, asta nu înseamnă că un cărturar de inteligenţa şi cultura lui nu e în stare să „înţeleagă“ tipuri de gîndire ce-i sînt străine. Dar „a înţelege“ poate fi a înţelege pur şi simplu şi poate fi a interpreta. Glumind, am putea zice că în primul caz intră în joc intelectul, iar în al doilea raţiunea. Tot glumind (subliniez aceasta), am putea zice şi că, potrivit cu puţina lui stimă pentru intelect, Noica mai mult interpretează decît înţelege. Fiind în speţă vorba de mistică, ţin să atrag atenţia respectuos cititorului că aceasta nu are nimic de a face cu ceea ce se numeşte comun „misticismul“, confuzionism impacient tributar psihologiei minimului efort. Mistica propriu-zisă, pe care o reprezintă pitagoreismul, sufismul, Meister Eckhart, Jakob Boehme, Goethe, *lat but not least* Hegel, înseamnă luciditate, disciplină, metodă, cale, şi în nici un caz „imediatism“ (Hegel rîdea de misticismul celor care pretindeau să nimerească de-a dreptul în Absolut, ca „*aus der Pistole geschossen*“). Aş fi nu numai ultimul dintre părăsiţii de Dumnezeu dacă aş afirma nebuneşte că

Scanned with OKEN Scanner

Noica nu l-ar fi „înțeles“ pe Hegel, dar aș fi și ultimul dintre ingrați, tăindu-mi în același timp și craca de sub picioare, căci el m-a învățat, mai mult ca doi ani de zile din cei cinci cît am stat împreună la Cîmpulung, filosofia lui Hegel și nu pot uita că în 1952, ca dar pentru ziua mea de naștere, mi-a desenat pe un panou o schemă completă cu toate triadele hegeliene și etapele desfășurării lor, din *Știința Logicei*. Din acele „o mie și una de nopți ale dialecticei“, cum am numit noi atunci euforia comentariilor și discuțiilor noastre pe marginea *Fenomenologiei Spiritului*, s-a născut cartea lui Noica *Povestiri din Hegel* (care a apărut sub alt titlu, dar eu țin la cel vechi, legat de acea perioadă din viața mea).

Deși în *Filosofia istoriei* Hegel are asupra Orientului niște păreri de o deconcertantă incomprehensiune (a se vedea ce spune despre China, India și chiar Bizanț), observația lui Gobineau rămîne în picioare, confirmată în adîncime de panteismul fundamental al concepției hegeliene și de nu mai puțin fundamentala ei acceptare a contradicției ca atare. Pentru Noica latura panteistă și cosmologică a hegelianismului e neglijabilă, iar contradicția, devenind unilaterală, încetează de fapt a mai fi contradicție propriu-zisă, admisă ca atare, în validitatea ei bipolară. Aceasta revine la a spune că Noica nu vede, sau nu acceptă, esența orientală a hegelianismului. Cred totuși că numai în lumina aceasta poate fi admisă distincția netă între rațiune și intelect. La Kant, am văzut, și rațiunea și puterea de judecare nu sînt decît aspecte funcționale ale intelectului ca atare. Pe teren occidental și mai cu seamă laic, sau dacă preferați, „agnostic“, nu poate fi vorba decît de intelect. Acolo unde intervine doctrina Logos-ului, ne aflăm în lumea Răsăritului. Ceea ce dealtminteri poate avea tot atît de bine loc la Florența, la Iena sau oriunde.

De aceea, *la Noica*, distincția, care se transformă la el în alternativă, între intelect și rațiune, precum și modul în care operează cu ele, nu-mi par justificate. În filosofia spiritului se poate folosi termenul de „rațiune“ numai în accepția de intelect sau, cum face Kant, în cea a uneia din funcțiile acestuia. E de remarcat pe

Scanned with OKEN Scanner

de altă parte că filosofia lui Hegel nu a purtat niciodată eticheta de „raționalism".

Ce este însă, la Noica, cu aceste două facultăți ale spiritului, așa de radical disparate, una din ele cu funcție și rezultate principal recuzabile, afară de cazul că sînt „preluate" de cealaltă, recte desființate în rostul lor propriu ? Ce „deducție transcendentală" le-a impus cu necesitate ? Nici una ! De fapt dihotomia aceasta nu e decît efectul unui clișeu lexical moștenit din limbajul filosofic german ; e acel loc comun al culturii germane, de care vorbeam mai înainte.

De fapt la Noica speculația dialectică și *voința de sistem* reprezintă o nevoie vitală, aceea de a-și construi un echilibru compensatoriu față de niște idiosincrazii ireductibile. Filosofia lui Noica e o replică dată propriei sale carențe aperceptive în fața naturii. Pentru el natura, lumea, lucrurile, ființele, așa cum sînt, nu au sens. Existența unei flori i se pare „nătîngă". Existența, *Dasein*-ul, adică *da sein*, „a fi aici", e ceva ce i se pare stupid. *Ich bin da !* parcă i-ar spune floarea : ei și ? ce dacă ești aici ? parcă i-ar veni lui să răspundă. Prea multă culoare, prea multe arome, îl orbesc, îl amețesc. S-a văzut cu ce perfectă artă, cu ce umor filosofic își mărturisea Noica în *Mathesis sau bucuriile simple*, deci la douăzeci și patru de ani, această intoleranță, sau mai precis, această anomalie, cum și el e de acord să fie numită. Din anomalia aceasta a făcut filosofie : foarte bine. A făcut din ea artă, literatură ; și mai bine. Excesele sale, din care am dat numai cîteva mostre, sînt efectele unei „poetici", născută la rîndul ei dintr-o terapeutică. În prefața primei sale cărți, *Mathesis*, avertiza : „Autorul acestor rînduri n-a pierdut din vedere faptul că nu are întotdeauna dreptate. Ar fi vroit să aibă — și i-a fost ciudă. A căzut în exces, a căutat excesul ca o ușurare. „Patruzeci și patru de ani mai tîrziu, în *Șase maladii ale spiritului*, întocmindu-și propria „fișă clinică", la capitolul maladiei pe care și-o recunoaște sieși, menționează ca trăsătură definitorie a firii sale o tendință către exces, dar nu, ca la toți excesivii, către excesul în plus, ci către *excesul în minus*. Adică exces în ordinea negativului, în a refuzului. În „fișa

Scanned with OKEN Scanner

clinică“ se consemna că pacientul, „deşi prins de cultură, refuza, în numele speculaţiei, întregi domenii de cultură, cum ar fi artele...“ Îmi displace să mă servesc împotrivă-i de propriile sale mărturisiri, mi se pare neloaial. Dar, vă daţi seama, ar fi, ca să zic aşa, „neştiinţific“ să nu recurg la ele, de vreme ce ele există ca document. Se recomandă însă, în atari situaţii, toată prudenţa. În dreptul penal mărturisirea inculpatului nu e în principiu probantă împotriva lui. Ea poate fi, din felurite motive, inexactă. Inculpatul se poate acuza pe sine, cu sau fără voie, cine ştie de ce. Mărturisirea lui nu are valoare decît minuţios verificată şi coroborată cu alte probe ; şi încă mai poate rămîne un dubiu în care conştiinţa judecătorului e grav angajată. Dar eu nu sînt aici judecător ci martor, iar în speţă Noica nu e inculpat ci, după cum se declară, „pacient“, ceea ce înseamnă că se supune unui tratament. Nu cunosc tratamentul, mă întreb dealtminteri dacă în „maladiile spiritului“ descrise în această carte există şanse de vindecare şi mai ales dacă aceasta e de dorit. Dar ca un martor ce pretinde a cunoaşte bine cazul în speţă, atît de bine pe cît e omeneşte cu putinţă, atest veridicitatea „fişei clinice“ ; o atest cu o singură rezervă, privitoare la postura de „pacient“ a celui în cauză : nu cred că urmează vreun tratament şi nu cred că vrea efectiv să se însănătoşească. Dacă nu un tratament propriu-zis, o terapeutică şi-a aplicat el, ce e drept, încă de timpuriu, cum spuneam, dar tocmai în ea rezidă sindromele maladiei. Excesele pe care şi le recunoştea şi în 1934 şi în 1978 sînt tocmai excesele acestei terapeutici. Boala pe care el şi-a diagnosticat-o ca „*ahoretie*“ (carenţa determinaţiilor) cred că e un soi de ipohondrie, insinuez aşadar că e un bolnav închipuit, ceea ce, evident, e o boală, dar, cum se ştie, cei afectaţi de ea nu vor niciodată să se însănătoşească. O „ameliorare“ se produce totuşi în starea bolnavului, prin concursul timpului dacă nu şi sută la sută mulţumită lui, adică se produce pe cale „naturală“, dar nu exclusiv prin efectul naturii pur şi simplu. E vorba de îmbătrînire, în care Noica vede acum, ca şi Schopenhauer la vremea lui, însenînătoarea ajungere la libertatea şi plenitudinea esen-

Scanned with OKEN Scanner

țială. La punctul acesta, fișa clinică nu mai e fișă clinică, ci se transformă într-o apologie a îmbătrînirii, cu o peroraţie finală în care mărturisirile aşa de autocritice de la început devin curate proclamaţii *pro domo sua*. „Dacă viaţa nu este un *crescendo*, atunci ea rămîne o simplă chestiune de biologie. Ce splendidă este îmbătrînirea (...) cu ceasul acela cînd pornirile secundare ale vieţii se sting, una cîte una, şi cînd rămîne esenţialul fiinţei tale ; cînd vezi că totul a tins către punctul acesta de acumulare al vieţii tale, în care se condensează şi precipită întreaga viaţă. Ai ieşit acum de sub tutela speciei, a societăţii, ca şi a deşartelor tale avînturi sau ambiţii, şi eşti în sfîrşit un om, unul liber, subiect uman iar nu fiinţă manevrată de toţi ceilalţi. Nu mai trăieşti nici sub deşarte speranţe — să se întîmple ceva, să se întoarcă cu 180° lumea, să coboare peste tine cine ştie ce investire sau fericire —, nu mai trăieşti deci sub «*ce sale espoir*», cum spunea un scriitor francez. Nu mai poţi aştepta, amîna, spera nimic. Dar aşa fiind, este singura vîrstă cînd nu trăieşti *în suspensie*“. Constatînd că în lumea de azi limita medie a duratei de viaţă umană s-a ridicat, încît în viitorul apropiat o treime din populaţia globului va fi alcătuită din oameni trecuţi de vîrsta maturităţii, Noica are viziunea unei magnifice gerontocraţii, demnă de a face pandant în era noastră atomică şi cosmonautică patriarhilor din vremurile biblice : „Şi cum oare, o treime din umanitate, — căci atîţia vor fi în curînd cei intraţi în feeria îmbătrînirii — treimea cea mai învăţată de ani, cea mai încărcată de lumină şi viaţă, să reprezinte ea partea decrepită a umanităţii ? Dar este o ofensă pentru om, pentru spirit, pentru marele creator sau pentru natură. (...) Dar *acum* abia, tot ce s-a acumulat de-a lungul anilor poate rodi cu adevărat. (...) Căci poate de aceea este atît de multă nesiguranţă în reuşitele de astăzi, pentru că umanitatea n-a avut îndeajuns, în trecut, prilejul bunei îmbătrîniri. Oamenii se stingeau prea tineri. Ceva nesperat se oferă umanităţii, o maturizare prin ani, care să dea lumii *sensuri*, nu numai cunoştinţe, cum a dat lumea prea tînără de pînă acum ; sau care să dea sensuri tocmai acestor cunoştinţe, venite cu feeria şi cu explozia

Scanned with OKEN Scanner

lor poate prematur peste o lume încă tînără. Sîntem în ceasul în care toate exploziile pot să se producă ; dacă vom şti să găsim o fericită imploziune în îmbătrînire, omul şi spiritul vor jubila în lume". Fermecător e faptul că propria sa îmbătrînire îi dă sentimentul unei mari şanse a omenirii (rămînînd de văzut cum se va rezolva în această perspectivă problema pensiilor). Poate fiindcă-l urmez şi eu la nu mare distanţă pe drumul acesta ce se parcurge de la un timp încolo din ce în ce mai repede, sînt de aceeaşi părere cu el şi consider că, dacă melancolia lui *Eheu ! fugaces Postume...* îşi are, oricum, o îndreptăţire humorală, văicăreala generală pe tema îmbătrînirii şi eforturile ridicule de a-i camufla stigmatele sînt o lamentabilă derogare de la împlinirile spiritului, marcînd axarea preocupărilor pe obsesia decrepitudinii. La sfîrşitul fişei clinice vedem însă că ceea ce fusese descris ca sindrom patologic apare dimpotrivă ca efect al unei forţe, al unei superiorităţi ; ni se spune acum că „ahoretia" îl face pe subiect *să-şi domine determinaţiile* (cf. *Şase maladii,* p. 103, ş.a.), aşadar nu mai e cîtuşi de puţin vorba de o carenţă. Mai mult, în fraza finală autorul scrie : „Ahoretia, ca refuz al determinaţiilor, îşi dă măsura în ceasul senectuţii, cînd nici una din *determinaţiile oarbe ale lumii nu mai întinează spiritul*" (*ibid.*, sbl. m. Al.P.).

Aflăm astfel acum adevărata lui părere asupra determinaţiilor, aşadar la urma urmei asupra realului, dacă vă amintiţi că reţinusem corelaţia. Nu insist, să trecem peste asta. Filosofic vorbind, adică din punctul de vedere al năzuinţei către înţelepciune, concluzia e bună, căci ce sînt în definitiv determinaţiile acestea decît patimi, ambiţii, deşertăciuni ? Dar în ce-l priveşte pe el, care să fie adevărul : carenţă, maladie, deci tot „patimă", sau virtute, poate mai bine zis „vîrtute", vîrtoşie, putere ? Şi unele şi altele. În fond, în scurtul său „cuvînt înainte", autorul vorbeşte de maladiile descrise în cartea sa numindu-le „mari orientări ale omului" şi precizează în paranteză „orientări sînte ele, iar nu maladii propriu zise". Că anume în cazul său e vorba oricum de o patimă, de o carenţă funciară, o atestă el însuşi numind-o, cum am văzut, „exces în minus" ; pe de altă parte este evi-

Scanned with OKEN Scanner

dent vorba la el și de o incontestabilă forță. „Dar dacă s-ar regreta și căuta neapărat echilibrul ființei, în locul precarităților ei, — scrie Noica — am fi în drept să ne întrebăm : este oare echilibrul ființei posibil, și dacă ar fi, este el cu adevărat creator ? Ce anume vine să dea măsură omului : ființa, atinsă și bine cumpănită, sau creația ?“ (ibid., p. 149). Creația, fără cea mai mică umbră de îndoială ! Cum am putea răspunde altfel ? Numai că nu mi se pare așa de fatală alternativa : echilibru sau creație. Nu e deloc probat că dezechilibrul e negreșit creator, nici echilibrul inevitabil steril. Dacă prin echilibru nu vrem să înțelegem pur și simplu platitudine, atunci el poate rezulta din imense tensiuni contrarii ; Goethe ar putea oferi un exemplu. Mai sînt și altele. Echilibrul perfect poate că nici nu e dealtminteri posibil, cum insinuează Noica, dar ca apropiere oarecum asimptotică de o formulă ideală, se poate vorbi de el, mai ales în comparație cu dezechilibrul. Dar echilibrat sau nu în viața sa personală, un creator nu e mai „mare“ sau mai interesant în una sau cealaltă din aceste ipoteze, iar opera lui, oricît accent pasional ar purta, oricît ar implica experiența eventual delirantă a autorului, nu se poate să nu aibă, în măsura în care e cu adevărat creație, un echilibru în adîncime, o obiectivitate în sine, în sensul acela de *Gegenständlichkeit* reclamat de Zarifopol. Din deformare profesională mă refer la creațiile de artă (între care socotesc și filosofia, voi spune mai pe urmă de ce) ; în privința creației științifice (pe unde trece totuși și filosofia) problema de fapt nici nu se pune. Dar sînt și alte domenii ale creației, de pildă educația, în sens efectiv creator, deci ca *operă*, unde presupun că e preferabil pedagogul echilibrat, funcția pedagogică stimulatoare a unui eventual „dezechilibru“ trebuind să aibă o finalitate precisă și să fie dirijată, „regizată“, prin urmare sub comanda unui echilibru integrator. Dar, încă o dată : creatorul poate fi echilibrat sau nu, e o chestiune de biografie, creația însă, întrucît e *operă*, nu poate fi decît echilibrată în structura ei. Planurile lor de existență sînt însă heteronome și trebuie ținut seamă de faptul acesta chiar dacă facem apel la biografie pentru explicarea operei (ceea ce nu-mi pare

Scanned with OKEN Scanner

nici fără rost, cum crede critica nouă, nici neapărat obligatoriu, cum credea cea veche ; totul e numai o chestiune de inteligență). E drept însă că din punctul de vedere al cărții lui Noica, problema echilibrului și a creației intră în problematica umană ca atare, nu țin de estetică sau de critică, ci de antropologie, putînd deci fi considerate ambele pe același plan existențial.

Dealtminteri, în cazul „maladiei" (sau, acum, al „orientării") pe care și-a diagnosticat-o Noica, adică în al „ahoretiei", nu poate fi propriu-zis vorba de un dezechilibru ; acesta e de găsit în celelalte „maladii" și cu osebire în cea contrară ahoretiei, anume în „horetită", care e dereglarea determinațiilor, nu refuzul lor. În fond ahoretia, pe care și-a ales-o Noica și a descris-o în așa fel încît să i se potrivească, constatăm că e nu boala, ci „orientarea" înțelepților de pretutindeni și de totdeauna. Se definește prin exercițiu (= asceză) și extaz (= contemplație). Imediat după fișa sa clinică, Noica rezumă notele caracteristice ale ahoreticului (deci ale sale) ; printre ele găsim : o bruscă *iluminare* sau luciditate de conștiință ; *dominarea* determinațiilor (pe care am mai relevat-o) ; asumarea *non-actului* (iată-ne în plină înțelepciune hindusă !) ; intrarea în *indiferență*.

Iată-ne nu numai în plină și supremă înțelepciune de tip oriental, dar și în plină și perfectă mistică ! Și eu care afirmam nu mai departe de cîteva pagini înainte că Noica e cel mai non-mistic om din cîți am cunoscut ! Dar afirm și acum acest lucru, cu aceeași certitudine. De fapt, cum am reținut, enumerarea acestor note definitorii ale ahoretiei, Noica nu o face în fișa sa clinică, ci în rîndurile finale, în care rezumă în trăsături generale boala, sau mai exact spus acum : orientarea. Nu ar rezulta neapărat că subiectul fișei clinice acuză în grad extrem toate aceste sindrome. Dar nu pot nega : le acuză, în adevăr, pe toate, în grad extrem, inclusiv și poate mai ales *indiferența* ! Satisfacția mea, mărturisesc, e mare, văzîndu-l că admite sub semnătură, în mod expres, indiferența — și încă dată ca ultim cuvînt ! Iată-l așadar mai clement acum cu „etosul neutralității". Și cu bietul „posibil" este Noica, în această carte, mai înțelegător. Trebuie să mai mărturisesc și că această carte,

Scanned with OKEN Scanner

Șase maladii ale spiritului contemporan, deci, la ora actuală, cel mai recent stadiu al gîndirii sale, m-a încîntat mai mult decît toate pe care le-a scris în ultimii ani, inclusiv chiar și admirabila *Rostire filosofică românească*. În *Șase maladii* se exprimă în chipul cel mai spontan, cu o ușoară neglijență a „scriiturii" care-i dă o prospețime și o naturaleță pe care celelalte scrieri ale lui din ultimii ani le amendau oarecum în favoarea unui stil, excelent dealtfel, dar devenit cam auto-pastișant, în cartea aceasta, zic, se exprimă cordial și sincer *(sine cera)* minunata, fascinanta inteligență a marelui meu prieten, despre care nu o dată, singur sau cu martori, am exclamat *cu dreptate:* „e un prost!" cam în felul în care, dacă mi se permite strivitoarea comparație, spunea Caragiale același lucru despre Eminescu. Așez cartea aceasta alături de *Mathesis sau bucuriile simple* și de cele trei cărți de strictă filosofie, scrise în tinerețe și nu îndeajuns de cunoscute azi, mă tem, nici panegiriștilor săi cei mai activi; *Concepte deschise în istoria filosofiei la Descartes, Leibniz și Kant, Schiță pentru istoria lui „cum e cu putință ceva nou"* și *Două introduceri și o trecere la idealism* (aceasta din urmă, apărută în 1944 în timpul bombardamentelor, tipărită pentru Editura Fundațiilor undeva în provincie cu enorme, derutante greșeli de tipar, a rămas ca și necunoscută, dar l-a entuziasmat pe Mircea Vulcănescu care spunea că a citit-o cu sufletul la gură ca pe cel mai pasionant roman polițist; într-adevăr, în cartea aceasta Noica, făcînd o confruntare între două variante ale introducerii lui Kant la *Critica puterii de judecare*, constată, după cum enunță în titlul primului capitol, „un gol în sistemul critic", urmărind apoi, cu o perfectă tehnică de „suspense" și o rară perspicacitate detectivistică, cauza acestui gol; la știința mea, e drept, modestă, nu există în nici o altă literatură europeană o carte de strictă specialitate filosofică scrisă în felul acesta, așa de captivant și plin de nerv). Revenind la *Șase maladii*, am întîlnit cititori, mai mult decît favorabili dealtminteri autorului, cărora li se păreau totuși rebarbative și pretențioase denumirile grecești date bolilor descrise; ce lipsă de umor, mi-am zis. Tocmai această pedanterie medico-

Scanned with OKEN Scanner

molierească aşternută peste atît de fireasca dar perfect riguroasa desfăşurare a „discursului“ (nu-i aşa ?), e de un efect livresc amuzant, dătător de bună dispoziţie intelectuală. Cartea însăşi, ca şi odinioară *Mathesis sau bucuriile simple*, deschide spre orizontul filosofiei prin ferestrele unui umor subtil, insidios, dar puternic şi penetrant, operînd ca un virus al luciditătii în spiritul cititorului.

Doamne, dar unde am ajuns ? Ce mai rămîne din critica mea aşa de acerbă (credeam eu) ? Văd că, întocmai ca fişa clinică a ahoreticului din carte, critica mea s-a transformat la urmă într-un *encomion* (barem să-mi botez şi eu greceşte ceva).

În definitiv nici nu se putea altfel. Eu am simţit nevoia să critic nişte „păreri“, adică, strict vorbind, nişte iluzii, cred eu, nişte efecte de optică viciată ; viciată din exces de apriorism, ceea ce de fapt e acelaşi lucru cu „excesul în minus“, adică unul al non-verificării, al non-experienţei. Este în excesul de apriorism o impacienţă, o pripeală de a formula judecăţi generale, care duce inevitabil la despărţirea de bunul simţ şi, firește, la disprețuirea acestuia. În faţa unor mari opere, Noica vine cu o serie de judecăţi prealabil „orientate“ şi întreabă : „ce e cu asta ? ce sens are ? aha, nu e decît...“ Şi atunci, bineînţeles, în unele găseşte sensul, în altele nu, în *Iliada* da, în *Odiseea* nu. De acord, găsim în marile opere sensul pe care-l punem noi în ele, dar poate că şi sensul nostru ar avea mai mare lungime de undă, mai multe „valenţe“ (ce expresie !), dacă i-am lăsa frîul mai slobod ; pe urmă o mai fi şi sensul la care nu ne-am gîndit, sensul celuilalt, al autorului, şi o mai fi şi surpriza pe care ne-o poate rezerva neprevenirea din parte-ne, supunerea la operă, partea lui Dumnezeu din ea (căile Domnului fiind, oricum, nebănuite, sau, dacă preferăm, căile spiritului). Lui Noica i s-a întîmplat de cîteva ori să dea peste atare surpriză, îmi aduc aminte de pildă cum a avut-o cu *La peau de chagrin* a lui Balzac, cum a avut-o, pisat de mine, cu *Don Quijote*. A mai avut-o în vreo cîteva cazuri. Dar şi-a interzis-o, din exces de apriorism, cu pictura în genere („imediatism“, zice el ; da' de unde !), cu Rabelais, cu Montaigne,

Scanned with OKEN Scanner

cu Nietzsche, cu Caragiale, cu cîte alte şanse omise. Eu văd în asta tocmai un „imediatism", un gata-făcut, o fixaţie pe nişte „sensuri" devenite mecanism şi funcţionînd numai cu remontoarul lor. Aşa a putut Noica de pildă să facă din *Afinităţile elective* a lui Goethe prototipul romanului şi să expedieze genul însuşi pe această unică mostră ; a explicat de ce, dar ce putere are explicaţia, oricît de ingenioasă, faţă de realitatea marilor romane, pe care Noica le ştie şi printre cari *Afinităţile elective* nu pot figura, nefiind în esenţă un roman ? Toate acestea sînt inadecvările empirice la care duce excesul de apriorism, dar din el rezultă şi iluzii teoretice, ca alternativa intelect-raţiune sau acea grozavă contradicţie unilaterală cu care m-am răfuit, bine, rău, cum m-am răfuit, dar în privinţa căreia ştiu bine că nu-l pot cu nici un chip convinge pe autor şi de fapt nici nu doresc să-l conving ; ea e fundamentală în construcţia lui filosofică, constituie esenţa întregii lui speculaţiuni, fără ea i s-ar putea ruina sistemul şi ar fi păcat.

Căci, iată, aici voiam să ajung. E ceva ciudat cu filosofia, un paradox care-i face de fapt tot farmecul dar şi constrîngătoarea importanţă pentru viaţa noastră umană. Fără filosofie nu e de trăit, orbire cruntă este a nu pricepe acest adevăr. Firește, nici fără artă, fără poezie, nu e de trăit, lucrurile acestea se leagă între ele. Sînt lucrurile cele mai serioase cu putinţă. Dar dacă filosofia e luată *prea* în serios, de către spirite nefilosofice, care nu ştiu unde e pragul uman al seriosului, atunci viaţa tot de netrăit devine. Cîte nu s-au întîmplat în numele Logosului sau al zeiţei „Raţiune" ! Filosofii ştiu foarte bine regula jocului şi ştiu antidotul exceselor lor ideative, anume ironia, cum am văzut-o atît de bine la Noica. Filosofia nu e în fond niciodată inofensivă, dar filosofii sînt totdeauna inocenţi. Luarea *prea* în serios a filosofiei de către profani face din filosofi nişte victime în mod fatal, ca în povestea Marelui Inchizitor a lui Dostoievski. Dar care sînt filosofiile care au rezistat veacurilor, care sînt cele care continuă să intereseze, să pasioneze şi să se impună ? Şi, culmea, fără să se excludă unele pe altele, deşi de regulă se bat cap în cap !

Scanned with OKEN Scanner

Numai acelea care au o mare frumusețe în sine, o mare soliditate în alcătuirea lor, adică o mare valoare artistică, într-un cuvînt un mare stil. Dacă memoria nu mă înșeală, Valéry a spus asta undeva, foarte clar și convingător, dar n-am reușit acum, pe moment, să găsesc pasajul. În tot cazul iată pilda unui Christoph Gottfried Bardili, filosof german contemporan cu Hegel, care a dat, înaintea acestuia, un sistem oarecum asemănător, dar cine-l mai știe ? N-a avut stil și nu s-a impus. Multă lume crede că nici Hegel n-ar fi avut stil, fiindcă scria greoi și încîlcit, dar marele stil nu e neapărat un „stil frumos“ ci e felul în care spiritul se impune, forța cu care se impune irezistibil o operă. Chiar *Fenomenologia Spiritului*, cît e ea de infernal scrisă, e de o formidabilă încărcătură poetică, de o extraordinară putere de tulburare și totodată de echilibrare. Paginile despre „conștiința nefericită“ nu încetează de a acționa ca un ferment al culturii europene. Se pare că recitind-o spre sfîrșitul vieții, Hegel, care ajunsese cu *Prelegerile* sale enciclopedice la un stil limpede și chiar savuros, s-a gîndit să-și rescrie acea mare operă de tinerețe, nemaiplăcîndu-i, dar n-a mai apucat s-o facă. Dacă filosofia, vreau să spun operele filosofilor, nu se validează ca *artă*, atunci nu contează. Arta nu e treabă ușoară și, vorba lui Cézanne, nu se face fluierînd ; o altă vorbă, a lui Cocteau aceasta, zice : *le rossignol chante mal.*

De fapt, se poate face și fluierînd, dar cu o enormă acumulare și încordare prealabilă, iar atunci fluieratul nu e decît bucuria creației și efectul decomprimării. Într-un sens, artistul cîntă totuși ca privighetoarea, adică dintr-un impuls irezistibil, din ceea ce se cheamă vocație, dar cuvintele lui Cocteau se referă la munca pe care profanii nici nu și-o pot imagina, și care e o fatalitate a vocației, o fatalitate, ca să zic așa, „ontică“ a structurii artistului ; o muncă fără absolut nici o clipă de pauză, muncă ce cuprinde și reveria, și aparenta pierdere a timpului, și plimbarea și toate actele vieții zilnice, fără a mai vorbi de „munca“ propriu-zisă, cea recunoscută ca atare, și fără a mai vorbi de substanța acestei munci, substanță care e însăși viața și moartea artistului.

Scanned with OKEN Scanner

Obiecţiile ce se pot aduce unui mare filosof, adică unui gînditor a cărui operă are stil, pot fi nişte obiecţii valabile, cum mă las poate amăgit că ar fi cele aduse de mine autorului *Despărţirii de Goethe*, dar creaţia lui nu riscă nimic prin aceasta. Iar cine acceptă o filosofie ca artă, trebuie s-o accepte vrînd-nevrînd şi ca filosofie. De aceea cultura este un imperiu al păcii. De aceea anticultura este atît de agresivă.

Noica, ale cărui venituri sînt modeste, cum e şi normal pentru un „ahoretic", care nu-şi iroseşte vremea şi preocupările cu vane ambiţii sau apetituri, şi care nici măcar nu mai are propriu-zis o bibliotecă, şi-a cumpărat acum, la această vîrstă tîrzie, din nişte drepturi de autor sau dintr-un premiu literar, pe un preţ evident nu mic, operele complete ale lui Goethe în ediţia „Propyläen", cea mai bună din cîte există. A făcut această achiziţie acum, după ce s-a „despărţit" de Goethe, explicînd pe larg, într-o carte, motivele despărţirii. Carte din al cărei manuscris s-a pierdut, prin efectul împrejurărilor, împreună cu alte şapte, un capitol intitulat *Despre „Goethitate"*, unde se putea vedea că despărţirea aceasta nu era de fapt cu putinţă.

În acelaşi fel mă despart şi eu de Noica. Adică deloc.

Scanned with OKEN Scanner

II

O DISCUȚIE AMÎNATĂ*

Dinu Pillat a lucrat la studiul său despre *Dostoievski în conștiința literară românească* pînă în acea zi de octombrie 1975 cînd i s-a vestit apropierea morții. Intrînd pe poarta unui spital pentru completarea fișei medicale, în vederea unei simple formalități, a fost cuprins de o subită și stranie ameteală. „Am simțit că poarta vieții s-a închis în urma mea", a spus el cîteva zile mai tîrziu unui prieten. Răul a mers grăbit și înverșunat, cu simptome derutante ; în patruzeci de zile l-a ucis. Cartea a rămas neterminată.

Știu de la el că urmau încă două capitole, ultimul constituind concluzia lucrării. Nu putem face presupuneri asupra întinderii probabile a acestor capitole dar e de crezut, judecînd după sobrietatea și concizia stilului său, că nu ar fi adăugat foarte multe pagini volumului de față ; i-ar fi adăugat desigur atenta examinare a celorlalte trei cărți pe care le menționează împreună cu a lui Ion Ianoși ; ale lui Valeriu Cristea, Liviu Petrescu și Alfred Heinrich. Pe a lui Ion Ianoși o prețuia ca pe cea mai serioasă și mai profundă exegeză apărută la noi asupra operei dostoievskiene și filiațiilor ei. Nu am avut ocazia să-i aflu părerea despre cărțile lui Liviu Petrescu și Alfred Heinrich, dar despre a lui Valeriu

* Postfață la cartea lui Dinu Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească*, apărută postum (ed. „Cartea Românească", 1976).

Scanned with OKEN Scanner

Cristea am discutat de mai multe ori împreună și știu că nu era de acord cu punctul de vedere al acestui critic, pe care-l prețuia dealtminteri în chip deosebit.

În capitolul final și-ar fi exprimat desigur propriul său punct de vedere, care, în textul lucrării așa cum a rămas, e implicat cu discreție, chiar cu o disimulare subtilă, ce îl face să reiasă abia sesizabil, extrem de fin punctat, doar prin efectul indirect al expunerii obiective.

S-ar fi pronunțat, firește, la sfîrșitul cărții, în numele său propriu, direct și clar, cu precizarea nuanțelor, dar succint, fără dezvoltări, cel puțin așa cred : Dinu Pillat își impunea totdeauna cea mai strictă „supunere la obiect" și nu putea deci să uite că principala concluzie a unei lucrări ca aceasta era nu cea de a-și rezerva sieși ultimul cuvînt, oricît de autorizat și pertinent, ci de a formula rezultatele cercetării, în speță de a arăta ce se desprinde din examinarea etapelor, aspectelor și nivelurilor receptării operei lui Dostoievski în România, în cursul aproape a unui secol. Propriilor sale meditații de ani de zile asupra lui Dostoievski le rezerva fără îndoială pentru mai tîrziu o carte ce n-a mai fost să fie.

Ne dăm totdeauna prea tîrziu seama ce fragile și provizorii ne sînt cele mai sigure bucurii și prezențe, ce imprevizibilă și irevocabilă dispariția lor, ce imprudente amînările. Din tinerețe pînă-n acest prag al vieții și mai ales în ultimii zece ani, îmi împărtășeam gîndurile cu Dinu Pillat și asta devenise pentru mine, cred că și pentru el, o necesitate. De nenumărate ori ne-am contrazis, cu umor de obicei, cu umoare deseori, cu iritație cîteodată ; de nu mai puține ori eram de acord, sau aproape. Aprobarea lui îmi era deosebit de prețioasă (deși o simțeam excesivă în cordialitatea ei) fiindcă nici dezaprobarea nu și-o ascundea : începea ezitant, politicos, cu tot felul de menajamente, după care trecea la atac cu o vehemență care în loc să jignească acționa dimpotrivă ca un lubrifiant, atîta era omul acesta de încîntător prin sinceritatea și loialitatea lui și prin pornirea lui de a da importanță lucrurilor cu adevărat importante. Am discutat atîta cu el și mai ales atîta lite-

Scanned with OKEN Scanner

ratură, dar despre Dostoievski aproape deloc. Ne bănuiam reciproc de puncte de vedere flagrant divergente pe tema aceasta și printr-un tacit armistițiu amînam mereu o discuție decisivă pe care o presupuneam furtunoasă. Ne-ar fi trebuit o vacanță împreună : nu era imposibil, dar nu ne-a fost dată. Socoteam că aveam în față ani destui să tot discutăm.

Acum, citindu-i cartea, înțeleg din subtextul ei că în fond gîndeam dacă nu chiar la fel în tot cazul nu așa de opus cum ni se părea. De la el, care-și făcuse din Dostoievski obiectul unui studiu consecvent, aș fi avut fără îndoială multe de aflat afară de cele cuprinse în cartea de față, multe mai cu seamă de cîștigat în ordinea experienței intelectuale. Știind că lucrează la această carte îl întrebam din cînd în cînd cum merge ; contrar cercetătorilor bănuitori și secretoși, el era bucuros să-și împărtășească rezultatele investigațiilor nu numai mie sau altui prieten ci oricărui coleg interesat de atari chestiuni ; nu se temea că riscă astfel să-și piardă vreo întîietate ; știa bine că în munca de exegeză istorică și critică, adică propriu-zis în „filologie", valoarea documentării constă nu atît în ineditul cît mai ales în interpretarea ei și că aceasta rămîne oricum personală, validată numai de argumentare. Regret acum că nu i-am atras mai devreme și mai stăruitor luarea-aminte asupra recenziei lui Paul Zarifopol la *Spiritul lui Dostoievski* de N. Berdiaev, recenzie pe care o menționează fără a reține însă cele cîteva idei de mare profunzime filosofică din finalul ei. Am adus în treacăt vorba de ele în cursul uneia din obișnuitele noastre conversații la telefon, dar a rămas să rediscutăm mai pe larg altă dată „cînd ne vom vedea". De văzut ne-am mai văzut, de foarte multe ori, dar luîndu-ne cu altele am tot amînat pentru cînd vom avea mai mult răgaz. Răgazul acesta l-am avut, într-o duminică însorită și caldă de sfîrșit de octombrie, cînd, pe o bancă, în fața locuinței mele, am discutat îndelung și despre acele idei și despre altele. A fost poate cea mai plină întîlnire a noastră. Era deja bolnav, dar la început boala lui nu părea decît o mare și prea explicabilă oboseală. Mai tîrziu, amintindu-mi privirea lui de atunci, mi-am dat seama că își înțelesese

Scanned with OKEN Scanner

singur din capul locului iminența morții. (Nu știam încă de vorbele acelea teribile pe care le spusese cu cîteva zile înainte prietenului nostru comun). L-am mai văzut apoi, de trei ori, la intervale scurte : boala progresa distrugător ; vorbirea, devenită nesigură și inhibată, ceda din ce în ce mai mult unei tăceri încordate, încărcată de gînduri, ceea ce-i făcea privirea parcă mai pătrunzătoare, dar din cînd în cînd absentă ; inteligența era vizibil intactă, cordialitatea aceeași de totdeauna, iar politețea ca totdeauna perfectă.

Așa cum a lăsat-o, neterminată, lucrarea de față nu e mai puțin o operă închegată și solidă, scrupulos pusă la punct, conducînd pas cu pas cercetarea pe firul ei istoric pînă în actualitate. Ca specimen de cercetare științifică ea este exemplară prin strictețea metodei și prin atitudinea față de subiect, care dau stilului lui Dinu Pillat o precizie quasi-matematică, și un ton de aparentă neutralitate, funcțional, interzicîndu-și orice efuziune și disimulîndu-și cu extremă grijă participarea personală și sarcina afectivă (dealtfel de sursă totdeauna pur intelectuală). În stilul acesta de inventar sau de raport, pe care Dinu Pillat l-a adoptat foarte curînd, anume de la romanul său *Moartea cotidiană* din 1945, există o foarte discretă, dar nu mai puțin profundă notă participativă, fie de umor detașat, de amuzament al constatării, fie de simț al dramaticului, atribute ale unei lucidități niciodată tulburată.

Fiindcă am adus vorba de *Moartea cotidiană*, trebuie să mărturisesc acum, că, deși prieten cu autorul încă din liceu (era cu doi ani în urma mea la Liceul „Spiru Haret“ și am debutat amîndoi la *Vlăstarul*, revista liceului, unde debutaseră înainte, menționez aceasta ca fapt de istorie literară, Mircea Eliade [1], Const. Noica, Haig și Arșavir Acterian, Barbu Brezianu, N. Steinhardt și la care colaborase și Eugen Ionescu, elev însă la Sf. Sava), deși atît de vechi și apropiat prieten nu-i citisem romanul nici la apariție nici mai tîrziu ; de fapt, nu-i prea făceam credit ca romancier și mă eschivasem

[1] Mi se pare însă că primul text tipărit al acestuia a apărut în *Ziarul Științelor și al Călătoriilor*.

Scanned with OKEN Scanner

ani de zile destul de ușor fiindcă Dinu, omul cel mai lipsit de vanitate din cîți am cunoscut, nu aștepta complimente și nu aducea niciodată vorba de scrisul său. Abia acum, exact treizeci de ani mai tîrziu, la moartea lui, copleșit de regrete și neputînd renunța la prezența lui, simțind nevoia să-l „mai aud", să-mi perpetuez legătura cu el, am recitit sau citit tot ce-am putut găsi din scrierile lui și am descoperit cu surpriză în *Moartea cotidiană* o carte remarcabilă, impecabil construită, de o rară acurateță și de o maturitate plină de pondere, în care stilul său echilibrat, sec și concis, apare pentru prima oară perfect constituit, ca și în cele două lucrări de doctorat, din același an, cea despre romanul de senzație în literatura noastră din a doua jumătate a secolului XIX și cea despre felul de a fi al lui Ion Pillat.

Nu mi se pare deplasat să mă abat puțin de la subiectul acestei postfețe ca să mai spun cîteva cuvinte despre *Moartea cotidiană:* în fond nici nu ies cu asta din subiect. Nu-mi aduc aminte de ecoul *Morții cotidiene* cînd a apărut, dar romanul acesta, pe nedrept ignorat azi (ar merita să fie reeditat) nu s-a impus nici atunci la reala sa valoare. Poetul Ștefan I. Nenițescu, prieten de o viață, ca și V. Voiculescu, cu familia Pillat, mi-a mărturisit că doamna Maria Pillat a rămas foarte surprinsă de buna sa părere despre această carte de tinerețe a fiului ei. Fapt e că de la primul roman al lui Dinu Pillat, *Tinerețe ciudată,* apărut în 1943, la *Moartea cotidiană,* distanța parcursă în doi ani e foarte mare : cel dintîi e în adevăr de o dezarmantă naivitate juvenilă, celălalt în schimb e superior multora cu ecou în epocă. Destul de apropiat ca temă (nu ca subiect) de *La nausée* sau *L'étranger* ale lui Sartre și Camus (pe care la data respectivă Dinu Pillat probabil că nu le cunoștea încă, în tot cazul nu pe al doilea) romanul acesta abordează poate pentru prima oară în literatura noastră un caz de „înstrăinare", de dezafecție și „greață" existențială. Dar nu asta îmi pare lucrul cel mai remarcabil, ci *stilul* adică spiritul în care e tratată „felia de viață" înfățișată în acest roman.

Din atitudinea autorului față de subiect, atent contemplativă și obiectiv înregistratoare, rezultă stilul său

Scanned with OKEN Scanner

aparent impersonal, de buletin de analiză, exact și succint, stil în care extrema artă nu e numai cea de a-l face pe cititor să gîndească întocmai ceea ce și autorul a gîndit fără a o consemna, de a comunica cu precizie tocmai ceea ce nu s-a spus ; extrema artă a stilului acestuia nu constă numai în extrema sa nuditate, în care nu se formulează decît ceea ce e materialmente perceptibil, ci și în organizarea întregului, în administrarea și coroborarea elementelor, cu o siguranță și o premeditare a efectului în care nimic nu e neprevăzut. Dinu Pillat elimină sistematic din scrisul său orice „efect" de ordin „literar", își reprimă fără milă și cea mai infimă tentație a acestui soi de „efecte", chiar cînd ele ar veni așa-zicînd „de la sine", cînd ar părea că sînt gata să se impună ; în schimb mizează pe efectul total, al *lucrării* ca atare. Adică stilul său e totdeauna armonic și numai cîteodată melodic.

Modul „behaviorist" al lui Dinu Pillat de a-și constitui lucrarea artistică este același și în studiile sale de exegeză și istorie literară, care sînt astfel cu atît mai mult *artă* cu cît par mai puțin. Asupra lor a făcut Lucian Raicu observații deosebit de juste, din care socotesc nimerit să citez fără parcimonie : „Voluptatea cititorului avizat este să descopere printre rînduri ce crede de fapt Dinu Pillat, ce se ascunde în interiorul fiecărei construcții critice executate impecabil, la rece, și să determine, dacă se poate, zonele de fervoare savant acoperite de un stil ales, mereu egal cu sine însuși (...) Dinu Pillat... afectează cu aristocratică finețe a nu avea „personalitate", în fond deține însușirile adînci și substanțiale din care aceasta se compune cu adevărat, și încă în chipul cel mai organic. Articolele sale, veritabile contribuții în materie, prezintă două straturi, oarecum izolate unul de celălalt, fiecare presupunînd un alt nivel al lecturii. La primul nivel, îndată vizibil, înregistrăm contribuția ca atare, bogata informație de ordin istorico-literar, știința constructorului, desăvîrșita *transparență* (o calitate din ce în ce mai rară astăzi) și omogeneitatea formulărilor. Oricine poate constata că studii precum (...) sînt întocmite cu probitate, fiind, sub aspectul curat profesional, inatacabile. Oricine va mai fi

Scanned with OKEN Scanner

preocupat de aceste teme, de acești scriitori, va fi cu neputință să ignore aportul în chestiune al lui Dinu Pillat, sursele pe care el le-a descoperit, apreciabila documentație pusă la îndemînă, judecățile de valoare emise. Nu mai vorbesc (deși ar fi cazul și încă pe larg) de calitățile textului ca atare, admirabila claritate, concentrarea, eleganta cursivitate a frazei, proprietatea extremă a termenilor. Reconstituirile biografice revelează și un instinct epic foarte sigur, un dar al expunerii capabil de a produce senzația de proces biografic, de verosimilitate psihologică. (...) La al doilea strat, mai dificil de receptat, descoperim „infrastructura" textului, jocul subtil al preferințelor, gustul criticului pentru un anume fel de literatură, fervorile și antipatiile, ceea ce-l face să intre în tensiune și ceea ce îl lasă perfect rece. Dinu Pillat nu scrie despre orice cu interes egal, el este fascinat (acoperindu-și fascinația cu un stil „clasic" al expunerii, cu formulări liniștite, imperturbabile) de aspectul adînc, abisal, al literaturii, de psihologia profunzimilor, de ambiguitățile acesteia, de *autenticitatea* ei, de ceea ce este eminamente modern, indiferent sub ce formă se prezintă, dacă se asociază, de exemplu, în cazul lui Roger Martin du Gard, cu o înșelătoare senitătate, cu o construcție încă „tradițională". *Critica — formă de viață*, Buc. 1976, p. 424—425). Așa cum pictorii de odinioară își inventau și își fabricau singuri culorile și instrumentele, și-a forjat Dinu Pillat o tehnică și o specie a sa de artă, în care optica și îndemînarea sa proprie se exprimă cu atît mai pregnant cu cît el însuși pare a se dezimplica mai desăvîrșit : e vorba de acele reconstituiri biografice pe care le amintește Lucian Raicu, un fel de „fișe" în care inventarierea acumulată a unor amănunte, din care unele aparent irelevante sau futile, ajunge să dea o imagine a „cazului" respectiv de o intensitate extraordinară și de o validitate probatorie în afară de orice dubiu. Felul său de a „citi" o fotografie de pildă, sau de a-și produce ca testimoniu în cauză propriile amintiri, este atît de scrupulos „obiectual" și de o asepsie a laboratorului atît de absolută, încît rezultatul se impune fără comentariu și chiar fără a mai necesita o formulare concluzivă.

Scanned with OKEN Scanner

Demersul lui Dinu Pillat în acest domeniu este invers celui călinescian, cu care are totuşi comună poziţia iniţială în faţa materialului adunat : la G. Călinescu imaginaţia merge în fascicole dilatante, expansive, în vreme ce la Dinu Pillat imaginaţia acţionează în fascicole concentrate, ca un „laser". De aceea şi textele respective sînt de o foarte strînsă economie însumînd, surprinzător, un extrem de redus număr de pagini. Poate că unii, judecînd după criterii comune, nu ar fi dispuşi să recunoască în aceste „reconstituiri" efectul a ceea ce se numeşte „imaginaţie", dar trebuie spus că imaginaţia nu este numai, cum îndeobşte se crede, darul fabulaţiei ; ea este în primul rînd şi în mod esenţial întemeiată pe simţul realului, e însuşirea de a instaura imagini revocabile, ceea ce Dinu Pillat cu metoda sa „behavioristă" a realizat magistral în arta sa de biograf şi portretist. Nu există artă (şi nici ştiinţă) fără imaginaţie, iar aceste „reconstituiri" sînt cu totul remarcabile atît ca lucrări ştiinţifice cît şi ca lucrări de artă. Trei din ele mai ales rămîn memorabile : cea despre Topîrceanu văzut ca un personaj bizar, hoffmanesc ; cea despre G. Călinescu, personaj deloc mai puţin fantastic, şi în sfîrşit, reuşita supremă, adevărat cap de operă al genului, cea despre Ion Pillat, personaj dimpotrivă de un rar şi armonios echilibru atît ca viaţă cît şi ca tip de creaţie. De remarcat că Dinu Pillat, înclinat spre, cum le numea el însuşi, „cazurile literare insolite" şi, cum sublinia Lucian Raicu, spre fenomenele de „psihologie abisală", şi-a dat toată măsura tocmai cu cel mai puţin „abisal" (măcar în aparenţă dintre marii scriitori şi care nu poate fi socotit un caz „insolit" decît cel mult tocmai prin seninătatea norocosului său destin şi uman şi literar, dar care s-a întîmplat să fie tocmai tatăl său. De remarcat şi misterioasa (căci nu poate fi altfel numită) *formă* a raportului dintre tată şi fiu, cu destine în flagrante antiteză, dar morţi amîndoi prematur la exact aceeaşi vîrstă şi fiind aproape halucinant de asemănători ca înfăţişare (înainte ca, în ultimii săi trei ani de viaţă, o mică barbă neagră uşor încărunţită să-i fi dat fiului un aer de nobil spaniol dintr-un tablou de Velasquez). De remarcat de asemeni, în re-

Scanned with OKEN Scanner

constituirea biografică a personalității tatălui, privirea ascuțită, neafectată de admirația și iubirea evidente dincolo de text, a fiului, martor familial și veridic. Atît nuanțele de umor și observație malițioasă cît și momentele patetice sînt fixate cu o lapidaritate extremă ; citez aici cît posibil fără comentariu cîteva care punctează întreaga viață a poetului : „În fotografiile de copil pînă la zece ani, Ion Pillat apare de obicei în costum de marinar. Sub părul lung, de fetiță, cu breton pe frunte, privirea ochilor mari are expresia unei melancolii premature pentru ingenuitatea vîrstei". „În fotografiile de liceean la Sf. Sava, cu părul tuns chilug și trăsăturile figurii intrate în procesul de modificare al vîrstei ingrate, candoarea fizionomiei de copil s-a pierdut de-a binelea. Îmbrăcat în uniformă, cu o ușoară poză de independență și superioritate în atitudine, îl simțim într-un fel emancipat" ; o fotografie din timpul stagiului militar : „În uniformă, cu chipiu, cizme și sabie, arată mai pirpiriu, ușor ridicol ca într-o travestire" ; altă fotografie, din timpul studenției pariziene, în grădina Luxembourg : „Sub o pălărie de paie de tipul acelora cunoscute în epocă sub denumirea de „canotier", figura i se desenează subțiată ascuțit, pentru prima oară cu mustăcioară. Guler înalt și scrobit, cu cravata înnodată stîngaci, o haină prea larg croită. Mîinile stau strînse în față pe o carte. Dincolo de silueta anemic romantică, se vede pe al doilea plan un castan, din preajma căruia se deschide o alee cu pete de soare". „O fotografie din timpul ceremoniei religioase ne păstrează imaginea lui Ion Pillat ca mire, înduioșător de firav, alături de Maria Procopie-Dumitrescu, mai plină și impunătoare în vălurile de mireasă." Alta, de mai tîrziu : „Într-o fotografie din epoca întoarcerii la București din 1920, vedem pe Ion și Maria Pillat stînd alături pe o canapea. Poetul are fruntea înaltă și netedă, cu unghiurile adîncite ale unei chelii în perspectivă, privirea liniștită și senină, figura tot slabă dar mai puțin șovăitoare în expresie. Cu brațul stîng își ține soția după umăr, cu un gest fără emfază. Scena include virtualitatea unei vieți de interior, fără mari drame, împăcată cu destinul". Și acum două pasaje profund și sobru patetice, de priză

Scanned with OKEN Scanner

directă : „Cu prilejul unui raid al aviației anglo-americane asupra Piteștilor, bombele aruncate la întîmplare cad și asupra zăvoiului de la Argeș, detunînd pacea locurilor. Se cutremură pămîntul din vie, urlă cîinii în satul de peste drum, fug oamenii de la lucru. Toate în lumina pură a dimineții, care se stinge în fum. În hainele deschise de vară, cu basca trasă ca o șapcă pe cap, Ion Pillat privește încremenit de pe cerdacul casei, cu senzația că urgia sfîrșitului amenință acum deopotrivă primul și ultimul loc al orizontului său familial". Și rîndurile finale : „La ora 10 seara, internul adus de gardă pentru noapte lasă mîna de pe puls și trage cearceaful peste fața omului a cărui viață luase sfîrșit".

*

* *

Studiul său despre Dostoievski în conștiința literară românească, Dinu Pillat l-a conceput de asemeni dintr-un punct de vedere ce poate fi numit „behaviorist" ; cu alte cuvinte cercetarea sa a urmărit „comportarea" conștiinței noastre literare față de Dostoievski. Dinu Pillat era profund atașat țării sale și pătimaș de cultura ei, dovadă întreaga sa operă critică și istorico-literară. Ca și E. Lovinescu, el s-a ocupat toată viața exclusiv de literatura română contemporană, cu o pasiune și o putere de muncă nici un moment scăzut. Numai două studii fac aparent excepție, dar amîndouă sînt în fond concepute din unghi românesc ; unul, *Esenin și noi*, o atestă chiar prin enunțul titlului, iar celălalt, despre evoluția romanului francez post-proustian, tratează o temă în profundă conexiune cu problemele prozei noastre epice, atît interbelice cît și actuale, cum poate ușor să-și dea seama oricine e familiarizat cu ele.

Atît receptarea lui Esenin cît și a lui Dostoievski au avut consecințe hotărîtoare în literatura noastră : Dinu Pillat a dovedit siguranța diagnosticului său de etiologie literară consacrînd acestor două teme cîte un studiu special. Impactul Esenin a concurat în poezia noastră interbelică influența rilkeană, față de care transează printr-un efect mai provocator și mai brusc ; el

Scanned with OKEN Scanner

s-a impus dintr-o dată, într-un mod care justifică un titlu de capitol în *Istoria...* lui G. Călinescu. Cele două „receptări" sînt însă esenţial diferite : a lui Esenin a reprezentat un „moment", cu consecinţe imediate şi evidente, în vreme ce a lui Dostoievski are o istorie de un secol, în care nici influenţa în planul creaţiei literare nici înţelegerea şi exegeza şi nici măcar cunoaşterea şi răspîndirea operei nu s-au putut, firește, efectua decît lent, indirect, în etape şi la nivele diferite (aşa cum dealtfel, *mutatis-mutandis,* s-a întîmplat şi în alte ţări). De aceea, şi pentru Dinu Pillat cazul Esenin a putut face obiectul unui studiu de 20 de pagini în vreme ce Dostoievski a necesitat o carte.

Dinu Pillat a vrut aşadar să vadă cum s-a manifestat conştiinţa literară românească faţă de Dostoievski. Era deci vorba de un test, de o verificare la una din pietrele de încercare cele mai decisive. Rezultatele acestui test le-a consemnat întocmai, fără nici o prevenire ; fără nici un regret a înregistrat tot ce i-a putut contraria aşteptările : Dinu Pillat nu-şi proteja niciodată preferinţele dacă se întîmpla ca ele să nu se potrivească cu adevărul. Dealtminteri, nici o preferinţă, nici o mizã afectivă, nu se vădeşte în această cercetare în afară de cele două, fundamentale, dar nici ele proclamate ca atare ci presupuse implicit : una pentru ceea ce el numea „conştiinţa literară românească", cealaltă pentru Dostoievski.

Din cercetarea lui Dinu Pillat se impun cîteva constatări, în primul rînd următoarele două :

A) Cea dintîi receptare comprehensivă a lui Dostoievski la noi se datorează lui C. Dobrogeanu-Gherea.

B) Exegezele cele mai pertinente precum şi editarea pentru prima oară quasi-completă a lui Dostoievski, cu aparat critic şi în traduceri demne din punct de vedere literar, s-au produs la noi în ultimul deceniu.

Aşadar critica marxistă i-a fost la noi prielnică lui Dostoievski, atît în stadiul iniţial al contactului cu opera sa cît şi, făcînd abstracţie de perioada 1948—1956, în stadiul actual al societăţii noastre socialiste, cînd prielnic i-a fost de asemeni, mai mult ca oricînd, şi climatul receptivităţii la scară largă în conştiinţa publicului. Mai

Scanned with OKEN Scanner

multor factori, desigur, se datorează această receptivitate, în primul rînd, evident, politicii culturale a statului, apoi, fără îndoială faptului că societatea românească a trecut în ultimele trei decenii prin o întreagă gamă de drame colective şi experienţe-limită, mult mai adînci, mai radicale şi de mai lungă durată decît cunoscuse înainte. Însăşi revoluţia socială nu a putut să nu însemne nenumărate şi acute crize, exacerbări pasionale dialectica lui *pro* şi *contra* devenită constrîngătoare şi decisivă în plan existenţial, într-un cuvînt o dramatizare extremă a contextului de existenţă socială. Toate acestea nu puteau să nu lărgească imens audienţa virtuală a unui autor ca Dostoievski. Greşit a fost văzut, nu de puţini, ca un reacţionar, ca un ferment al contrarevoluţiei : adevărul este că, indiferent de opiniile lui personale (nici ele dealtminteri reductibile univoc la absolutismul ţarist şi ortodox, poziţia lui fiind mult mai complexă şi în fond radical neconformistă) creaţia sa epică este de o obiectivitate încremenitoare, între Ivan Karamazov de pildă şi stareţul Zossima neexistînd nici cea mai mică părtinire a autorului. Timpul care a trecut a sedimentat lucrurile ; astăzi interpretările unilaterale ale operei lui Dostoievski reprezintă, pentru noi cel puţin, o etapă revolută.

Între momentul C. Dobrogeanu-Gherea (1885) şi momentul Ion Ianoşi (1968 ; acesta din urmă, evident, nereprezentînd un punct terminus ci deschiderea unei noi etape) se plasează istoriceşte aproape toată materia cercetării lui Dinu Pillat. Aşadar, întîmplător sau nu, între două interpretări marxiste. Dar tot Dinu Pillat relevă, în *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu, anul 1883 (deci doi ani înaintea primului articol al lui Gherea) următoarele laconice rînduri, pe care, rezistînd tentaţiei de a le adăuga un comentariu, se mulţumeşte, cu un rar simţ al punerii în pagină, să le citeze în final de capitol, unde extrema lor concentrare produce un efect de implozie în reprezentarea cititorului : „Sîmbătă 23 aprilie 1833. Sfîntul Gheorghe. Zi frumoasă, foarte cald. N-am primit pe nimeni, citind extrem de interesantul roman al lui Dostoievski, *Raskolnikov*, tradus în nemţeşte (destul de rău) de Wilhelm Henckel.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea și Caragiale, care nu a pomenit niciodată numele lui Dostoievski, îl avea totuși, așa cum atestă fiica sa, ca autor de căpătîi în anii lui de tihnă berlineză. *O făclie de Paște* și *Năpasta* au dat ocazie lui C. Dobrogeanu-Gherea și tînărului N. Iorga (precum și lui Duiliu Zamfirescu, într-o scrisoare către Maiorescu) să le compare cu *Crimă și pedeapsă*, toți ajungînd la concluzia că între ele și romanul dostoievskian deosebirile sînt de esență (cu acest prilej a făcut Iorga observația remarcabilă că „amoralitatea"... este „obștească la popoarele romanice", prin aceasta trebuind fără îndoială să înțelegem distincția dintre caracterul precumpănitor obiectiv, *id est* social, al noțiunii de morală la popoarele romanice, ținînd de *mos*, de moravuri, și natura ei subiectivă, respectiv „existențială", la popoarele nordice și slave). Profit de ocazia aceasta ca să introduc aici, în puține cuvinte, o idee proprie, pe care regret mult acum că n-am apucat să i-o împărtășesc lui Dinu Pillat și pe care sper să o susțin pe larg și convingător într-o viitoare lucrare, anume că, împotriva tuturor aparențelor, nu prin *O făclie de Paște* sau prin *Năpasta* se apropie Caragiale de Dostoievski, ci prin întreaga sa operă *comică*. Tehnica paroxismului, arta culminației, intensitatea, grotescul, penibilul, scandalosul, toate acestea le sînt comune, de asemeni fulgerătoarea, irezistibila inteligență, luciditatea implacabilă; de asemeni, „uverturile" stăruitoare, savante, cu care sînt pregătite îndelung intrările unor personaje iradiante: Versilov, Stavroghin, Rică Venturiano, Cațavencu. Elementele fundamentale pe care le-a decelat M. Bahtin în structura viziunii dostoievskiene: tradiția carnavalescă, „satira menipee", socratismul, spiritul pieții publice, „anticamera" ca loc de acțiune, definesc în aceeași măsură și structura artei caragialești. Caragiale nu este mai puțin un autor „abisal", întrucît privirea lui scrutează impavid abisurile neantului uman. Ceea ce este monumental și pur în marea artă comică este totdeauna „abisal", adică ne pune în fața cavității înmărmuritoare dindărătul „măștilor" de comedie: vezi Molière, Sterne, Gogol, Caragiale.

Scanned with OKEN Scanner

Să revin la subiect. În a doua secțiune a cărții, cea mai întinsă, Dinu Pillat ne arată că, deși „ca pretutindeni dealtminteri, se observă și la noi, între cele două războaie mondiale, o intensificare a interesului pentru opera dostoievskiană", ...„formele de manifestare ale ecoului pe care îl cucerește Dostoievski după 1920 sînt totuși departe de a avea în România amploarea atinsă bunăoară în Franța sau mai ales în Germania". Se scriu destule eseuri despre Dostoievski, în mărturiile lor mulți scriitori, și dintre cei importanți și dintre ceilalți, îl invocă drept autor de căpătîi și stea călăuzitoare, cîteodată li se atribuie unora, de către critică, o filiație dostoievskiană, iar unii (nu neapărat cei mai buni) și-o revendică în mod expres, dar, citită de intelectuali în traduceri franceze sau germane, opera lui rămîne mai departe puțin, rău, la întîmplare și trunchiat tradusă în românește, în ediții nedemne. Afirmația lui Dinu Pillat e categorică : „Nu sîntem în măsură a-l considera pe Dostoievski pe deplin încetățenit în limba română atîta timp cît nu figurează cu o ediție completă a *Fraților Karamazov* și totodată cu nici o traducere din *Însemnări din subterană*, *Adolescentul* și *Demonii*..."

După 1920 și în toată perioada dintre cele două războaie, în climatul general de convulsii sociale și ideologice, de confruntări cu caracter radical, perioadă în care vechiul intelectualism individualist și ordinea rațională nu-și mai găseau loc, Dostoievski, considerat ca „profet" și vizionar al unei noi Apocalipse, devine un simbol al acestor frămîntări. Simbol obsedant, invocat ca geniu tutelar al tuturor exceselor, fie în direcția cinismului nihilist fie în cea a unei exaltări masochiste. Invocat abuziv, bineînțeles. Orice scriitor, valoros sau mediocru, care descrie violențe, stări acute, cazuri patologice, fenomene obsesionale, era declarat „dostoievskian". Așa de pildă am putut auzi de Rebreanu că e dostoievskian (cu *Pădurea spînzuraților*), afirmație evident lipsită de orice temei, care din 1929 cînd a fost susținută de Radu Dragnea în *Gîndirea* pînă în 1974 cînd o reia liniștit N. Balotă, a mai trecut prin 2—3 condeie. Tot așa, dostoievskian ar fi fost Gib Mihăiescu : a afirmat-o, între alții, Vladimir Streinu, subliniind chiar că e „*sin-*

Scanned with OKEN Scanner

gurul“ în literatura noastră ; tot Vladimir Streinu, reluînd și el o părere a aceluiași Radu Dragnea, vede dostoievskianism în *Craii de Curtea-Veche*. Și așa mai departe, despre diverși scriitori. Dintre aceste păreri (dau termenului accepția mai veche de iluzie, nălucire) unele sînt complet gratuite, altele sînt exagerări, au totuși o infimă potrivealã, dar cu totul infimă și periferică. E clar, cel puțin la nivelul literaturii bune, că nu avem roman dostoievskian și ar trebui să fie clar de ce. Nu e destul să fii scriitor talentat, să-l admiri pe Dostoievski, să înveți de la el (firește, orice scriitor bun învață de la maeștri), nu sînt destule toate astea ca să devii dostoievskian, fiindcă așa ceva nu se devine. E clar nu numai că Gide a scris *Les faux monnayeurs* puternic influențat de Dostoievski, dar și că în mod deliberat a scris această carte cu scopul de a da literaturii franceze un roman dostoievskian. Tot atît de clar este însă că, deși bun, romanul acesta nu e cîtuși de puțin dostoievskian. Numai despre doi mari scriitori se poate spune că au în mod evident o analogie profundă cu Dostoievski (fără a fi totuși prin aceasta dostoievskieni), aceștia sînt în primul rînd Faulkner și în al doilea Bernanos. Poate sînt și alții : Dinu Pillat îi mai admite, după R. M. Albérès, pe Julien Green, Graham Greene, F. Werfel, J. Wassermann, ceea ce-mi pare excesiv.

Ideea unui Dostoievski „profetic“ și „apocaliptic“ nu e cîtuși de puțin eronată, dar acestor termeni li s-au atribuit conotații cu totul abuzive prin care viziunea dostoievskiană capătă un caracter haotic, frenetic, neguros, înfățișînd o lume a dezaxării și psihopatiei.

„Profetismul“ și „apocalipsa“ („apokalypsis = descoperire, revelație, de la „kalypto“, viit. „kalypso“ = a acoperi ; eucalipt = bine acoperit) ar trebui să presupună un imens plus de luciditate, cum efectiv e cazul la Dostoievski, și nicidecum insurecția contra rațiunii și realității proclamată patetic de diversele pseudofilozofii ale nerăbdării ce s-au manifestat între cele două războaie invocîndu-l nu o dată pe autorul *Fraților Karamazov*. Un exemplu de această categorie este cel cu care-și începe Dinu Pillat trecerea în revistă a opiniilor despre Dostoievski manifestate între cele două războaie,

Scanned with OKEN Scanner

anume B. Fundoianu, care, după ce în 1921, într-o revistă literară românească scrisese entuziasmat că Dostoievski este „epileptic și în scris", ajunge mai tîrziu, ca eseist de limba franceză ce dobîndise în Franța oarecare considerație, să afirme nici mai mult nici mai puțin decît că în gîndirea dostoievskiană „nu problema este aceea care dă amețeală ci tocmai dimpotrivă, amețeala este cea care dă idei, face să se nască problemele", adăugînd puțin mai departe : „Aș spune aproape că pentru Dostoievski amețeala reprezintă o categorie în care îi era dată lumea, mai importantă decît spațiul și timpul, și care nu își are pereche decît în categoria tunetului la Kierkegaard". Cu acest soi de filosofare s-a ajuns între cele două războaie la demența ideologică și apoi inevitabil politică al cărei holocaust a fost în cele din urmă, printre multe alte milioane, și nefericitul Benjamin Fondane. Categoria „amețelii" propusă de el împotriva tablei categoriilor aristotelice și kantiene, ca și categoria kierkegaardiană a „tunetului" au reprezentat mijloacele prin care „oamenii din subterană", ajunși dictatori, au putut pentru o vreme să învingă efectiv pe 2 + 2 = 4. De „amețeală" și „tunet" am avut parte noi europenii din plin, iar în tot acel timp nimic n-a fost mai disprețuit și mai călcat în picioare decît ceea ce atît de limpede, de patetic și de profund inteligent proclamase Dostoievski : mila și iubirea. Kierkegaard și Șestov, al căror discipol se declara Fondane, au fost neîndoielnic, primul mai cu seamă, străluciți scriitori, spirite extraordinar de pătrunzătoare, care au forat de multe ori adînc în straturile ascunse ale existenței umane, au spus nu o dată lucruri surprinzător de juste, afară de asta aveau o mare cunoaștere a filosofiei, dar nu se poate spune despre ei în nici un caz că au fost filosofi ci dimpotrivă niște ființe instinctiv pornite să muște și chiar să ucidă filosofia clasică dacă s-ar putea. Nu există filosofie posibilă împotriva lui Bacon, Descartes, Locke, Hume, Kant și nu există filosofie posibilă cu excluderea unuia singur dintre aceștia, așa cum tot încearcă, exasperați de impacienta și intoleranța minții lor, atîția apucați, nu rareori realmente profunzi și extrem de talentați, ca Kierkegaard de pildă sau ca acest Leon

Scanned with OKEN Scanner

Șestov care a viciat mai mult ca oricare altul înțelegerea lui Dostoievski.

E de neînchipuit cum a fost cu putință a nu vedea în *Însemnările din subterană* fundamentala polemică a lui Dostoievski, în speță cu resentimentele refulate, cu complexele, cu cruzimea, cu amorul propriu mărunt și tiranic, e de neînchipuit cum i s-au putut atribui autorului gîndurile și eventual actele personajului său. Poate, probabil chiar, ca Dostoievski să fi scos din propria sa experiență intimă, din secretele sordide ale propriei sale ființe (să nu fi avut și el zone obscure încărcate de sordidități latente ?) cunoașterea unor sentimente ca ale omului din subterană, chiar și felul aceluia de a gîndi : era prea lucid ca să nu-și cunoască propriile eventuale turpitudini și ranchiune, dar era prea artist ca să nu le convertească în creație. Obiectivîndu-le și contemplîndu-le ca *fenomene,* nu-i mai aparținea și nu-l mai reprezentau.

Situațiile-limită, paroxismele, defulările scandaloase, pe care le vedem în romanele lui Dostoievski nu sînt deloc, așa cum unii cred, anomalii, fenomene morbide, sminteli fără noimă, ci dimpotrivă, nu sînt decît potențări extreme ale virtualităților umane. Situațiile-limită sînt stadiu maxim al realului.

Înțelegerea lui Dostoievski prin prisma șestoviană, mai rău chiar, prin identificarea autorului cu omul din subterană, atribuindu-i și revolta contra lui $2 + 2 = 4$ poate explica și reticențele față de el ale unor spirite atașate ideii de claritate, echilibru și rațiune, cum au fost de exemplu la noi C. Stere, G. Ibrăileanu și M. Ralea. Evident, ar fi putut să-și dea singuri seama de luciditatea și precizia artei și gîndirii lui Dostoievski, cu atît mai mult primii doi, care erau intelectuali maturi și afirmați înainte de primul război, într-o perioadă în care critica europeană nu fusese contaminată de vertigiile iraționalismului ; cum s-a putut vedea, un Duiliu Zamfirescu și, înaintea lui, un Dobrogeanu-Gherea îl înțeleseseră pe Dostoievski fără a-și pierde cumpătul ; puținul pe care a apucat Nietzsche să-l noteze la prea tîrzia pentru el luare de contact cu opera dostoievskiană, punînd-o în avantajos raport cu Stendhal pe care-l ad-

Scanned with OKEN Scanner

mira atît de mult, e de asemeni foarte la obiect. În cazul lui Ibrăileanu, dealtfel, nu e propriu-zis vorba de o respingere a lui Dostoievski, ci de o preferință netă pentru Tolstoi, punct de vedere perfect legitim. Stere putea avea, prin antecedentele sale, o explicabilă repulsie față de autorul *Amintirilor din casa morților* și *Jurnalul unui scriitor*: era nu prea departe ci prea aproape de universul acestuia și saturat de el. Cît despre M. Ralea, spirit de tipul filosofilor sensualiști din secolul al XVIII-lea, iar în morală hedonist umanitar, era prin temperament prea puțin apt pentru asimilarea lui Dostoievski, pe care l-a văzut ca într-o aură de ospiciu. Extrem de inteligent și avid de voluptăți intelectuale, încerca să înțeleagă multe, chiar lucruri contrare firii sale; de foarte multe ori a reușit, dar nu totdeauna; despre Dostoievski a putut găsi să spună, între altele, această uimitoare puerilitate (citată de Dinu Pillat fără comentar) că reprezintă „exclusiv și autentic exemplul bergsonismului psihologic"!

Imaginea lui Dostoievski profetic și apocaliptic a fost preluată și absolutizată de interpreții săi teologizanți și folosită într-un sens ostil democrației și Occidentului. E adevărat că interpretarea aceasta se sprijină pe opinii declarate și notorii ale lui Dostoievski, formulate tranșant și patetic, ceea ce le dă un aer de intoleranță, dar mai atent examinate ele se dovedesc extrem de ambigue și de o „ortodoxie" cît se poate de contestabilă. În ciuda lor, nici în plan religios nici în plan politic Dostoievski nu este fanaticul și extremistul reacționar pe care-l invocă respectivii exegeți. Cît despre „asiatismul" pe care i-l atribuie unii comentatori, fie dintre occidentalii speriați, fie dintre răsăritenii pătimași, nu reprezintă decît o fantasmă. „Rus pînă-n vîrful unghiilor", Dostoievski nu era mai puțin, atît prin cultură cît și prin structura sa radicală de citadin, devorator al presei cotidiene, tot ce poate fi mai „european", iar critica acerbă pe care o face Occidentului e a unei conștiințe esențialmente implicată în destinul acestuia.

Comentatorii iraționaliști și îndeosebi cei atașați misticismului ortodox, izolînd „profetismul" său de contextul creației sale literare au vrut să facă din Dosto-

Scanned with OKEN Scanner

ievski altceva şi anume „mai mult" decît „un simplu scriitor" ; l-au scos din societatea congenerilor săi, marii artişti ai lumii, pentru a-l declara „sfînt", „părinte bisericesc" etc. Binevenite sînt aceste rînduri ale lui J. Ortega y Gasser : „S-ar putea să fie adevărat că omul Dostoievski a fost un biet energumen sau, dacă vă place mai mult, un profet, dar romancierul Dostoievski a fost un *homme de lettres*, un bun meseriaş perfect stăpîn pe meseria lui şi nimic mai mult... Dostoievski era în primul rînd un desăvîrşit tehnician al romanului, unul dintre cei mai mari inovatori ai formei din istoria genului." [1] (*Gînduri despre roman*, în *Meditaţii despre Don Quijote*, trad. rom. Buc., 1973, p. 186—187). Binevenite de asemeni şi ale lui Mihail Sebastian, în articolul său *Notă la „Posedaţii"*, publicat în *Revista Fundaţiilor* din sept. 1937, relevînd în Dostoievski „un romancier clar, un prozator nuanţat, un observator lucid, care nu se abandonează niciodată în focul dramei", „un artist vigilent şi sigur". Cu şase ani înainte scrisese şi Paul Zarifopol lucruri tot atît de pertinent văzute : „Însă pentru Dostoievski materialul violent era obiect de experienţă normală ; de aceea expunerea lui are acea obiectivitate, şi dramatică şi narativă, care minunează pe orice cititor priceput şi neprevenit." Paul Zarifopol l-a pomenit des pe Dostoievski dar pe scurt de fiecare dată, de mai multe ori pentru a-l numi ca pe reprezentantul celui de al treilea moment de creaţie tragică după Eshil şi Shakespeare. Nu puţini sînt comentatorii, de la Merejkovski încoace, care au văzut în Dostoievski un mare tragic ; e discutabil totuşi dacă un scriitor pentru care alegerea dintre bine şi rău constituie, ca la Dostoievski, tema centrală, poate fi

[1] Iată şi o părere diferită, aparţinînd celebrei Nathalie Sarraute : „Fără îndoială, procedeele folosite de Dostoievski pentru a traduce aceste frămîntări ascunse erau procedee de primitiv. Dacă ar fi trăit în epoca noastră, firește instrumentele mai delicate de investigaţie de care dispun tehnicile moderne i-ar fi îngăduit să capteze asemenea emoţii cînd se năşteau şi să evite toate acele gesticulaţii de neînchipuit" (v. Sec. 20, nr. 4/1969). Inepţiile acestea, care pot fi citite în *L'ère du soupçon*, nu reuşeşte să le întreacă decît Alain Robbe-Grillet în *Pour un nouveau roman*.

Scanned with OKEN Scanner

considerat tragic, tragicul fiind definit tocmai prin imposibilitatea alegerii. (Putința alegerii nu epuizează noțiunea de libertate ; eroul tragic este liber în sensul că-și asumă conștient destinul, dar nu e liber să aleagă.) Dar în unul din articolele în care vorbește despre Dostoievski, anume în recenzia la cartea lui N. Berdiaev *Spiritul lui Dostoievski*, Paul Zarifopol spune în cele cîteva rînduri finale ceva fundamental, unic la știința mea în toată exegeza dostoievskiană, care rezolvă în sens afirmativ și această problemă a tragicului (sînt rîndurile pe care, cum spuneam la început, regret că nu i le-am semnalat la timp și mai insistent lui Dinu Pillat). Iată ce spune Zarifopol în legătură cu creștinismul lui Dostoievski, un creștinism pe cît de profund pe atît de nedogmatic : „Nu există punct de vedere care să se intereseze mai puțin de metafizică decît cel creștin. Libertatea, cu infiltrările ei creștine, rămîne, oricum, lucru de suprafață, social. Problema răului și a răspunderii nu sînt ale planului adînc ci ale omului empiric. Tot așa ideea nemuririi personale este un prejudiciu social în care, printr-o substituire sofistică «eul profund» este subtilizat în favoarea eului social. — Cu toate sovăielile lui naiv complicate de om care ascultă supus de datini și credințe moștenite, Kant a căutat să salveze o situație teoretică desperată, trecînd totdeauna acele credințe pe seama «rațiunii practice». Dostoievski, ca nenumărați alți gînditori de ieri, de azi și de mîine, a rămas în acest punct mai vechi decît Kant și inocent de grijile subtil prudente ale acestuia. — Planul adînc este planul purei și egalei contemplări, unde nu are loc nici o preferință sau ierarhie, pentru «morală» de exemplu, cu libertate și nemurire dimpreună.“ (*Viața Românească* nr. 4—5, 1930.) Textul acesta, foarte condensat, necesită oarecare explicitare. Ceea ce înțelege Zarifopol prin „metafizică“ se lămurește în alt text al său, *Polemică abstractă*, publicat în *Viața Românească* din aprilie 1933 în care precizează : „Totuși în acest cîmp numai (— ceea ce el numește „cîmpul spectacular“, adică al acelei „pure și egale contemplări“, n.n. —) se poate încerca descrierea cuprinsului și a pozițiilor spiritului ; din acest plan se înțelege rostul și izvorul lumii psiho-fizice și al opo-

Scanned with OKEN Scanner

ziției dintre reprezentare și lucru, în acest plan se descoperă caracterul secundar, de derivare practică, al acestei lumi și opoziții ; în el se surprind și sînt denunțate incursiunile abuzive ale eticii și metafizicii în teoria pură. Metafizica e prin excelență product al dublărilor practice.“ Prin urmare, „punctul de vedere creștin“, pe care-l atribuie lui Dostoievski apare net delimitat de creștinismul oficial, care, ca instituție socială, a preluat conceptele „metafizice“ pe care le-a introdus gîndirea postsocratică ; o spune dealtfel clar Zarifopol (care, deși sceptic raționalist, avea o profundă stimă pentru creștinism, înțeles, firește, cît se poate de heterodox) : „Desigur, foarte curînd după întemeierea bisericii, această învățătură (evanghelică, n.n.) a fost împinsă în planurile din fund, pentru că era incomodă disciplinei sociale și politice pe care se grăbea s-o elaboreze puterea bisericească“. (*Creștinism de actualitate*, în *Adevărul literar și artistic*, 23. C. 1926.) Așadar, „punctul de vedere creștin“, respectiv viziunea dostoievskiană, nu mai apare ca acel în care se pune problema alegerii și a judecății etice, sub acel unghi „metafizic“ care exclude tragicul, ci dimpotrivă, într-un plan pe care-l putem corect numi al unei „ontologii contemplative“. Acesta este în fond același cu al vechii gîndiri presocratice, adică, așa cum ar fi spus Nietzsche, aparținînd *der Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen ;* bine spunea deci Zarifopol că Dostoievski este în aceasta mai vechi decît Kant. Tot Zarifopol, în alt eseu, și anume intitulat chiar *Despre tragedie,* spune : „contemplarea este o clipă de respect necondiționat față de lume așa cum este. Există un prestigiu al existenței ca atare. Fondul acestui prestigiu stă în acel complex de sentimente în sînul căruia se naște starea propriu-zis religioasă. Astfel putem numi contemplarea o atitudine de panteism neformulat în care binele și răul apar deopotrivă misterioase, deopotrivă necesare. Există o trebuință a spiritului de a privi cît mai ascuțit lucrurile așa cum sînt date și impuse, inclusiv răul cel mai crunt și hidos, acel izvorît din voința omenească.“ (*Adevărul*

Scanned with OKEN Scanner

literar și artistic din 20. III. 1932). Aceste rînduri preced pasajul în care Dostoievski figurează ca al treilea moment al creației tragice după Eshil și Shakespeare, prin urmare îl privesc în mod explicit. Cînd i-am comunicat aceste texte lui Dinu Pillat, la acea lungă și de fapt ultimă a noastră convorbire, neștiind, eu cel puțin, cît de iminentă îi era moartea (îi citisem tot atunci, stranie și fatidică gafă, — cum s-o numesc altfel ? deși termenul e mult prea frivol — două eseuri extraordinare ale lui Zarifopol despre moarte, unul din ele descriind cu anticipație propria moarte a autorului, survenită subit cîteva luni mai tîrziu) cînd i-am citit lui Dinu Pillat aceste texte, ochii săi, de obicei teribil de vii dar triști acum, s-au luminat de acea irezistibilă și iradiantă bucurie a inteligenței, care trece senin și ușor peste ceea ce tot Zarifopol numește „eul empiric", suspendînd anxietățile și patimile acestuia. Bucurie pură și detașată, bucurie în absolut ; Dinu nu mai spera să-și termine cartea, căreia-i mai trebuia atît de puțin.

Această înțelegere a planului de „calmă și egală contemplare", nu mai puțin însă „ascuțită", în care „binele și răul apar deopotrivă misterioase, deopotrivă necesare", acest „panteism neformulat", care reprezintă fundamentul tragicului, explică și alte două interpretări românești ale lui Dostoievski relevate de Dinu Pillat, a lui Mircea Eliade și a lui Blaga. În mod consecvent, panteismul duce în ultimă instanță la materialism ; în tot cazul presupune aprehendarea chtonicului, larvarului, imanentului, propriu-zis : „subteranului". Dinu Pillat citează, între altele, niște considerații ale lui Mircea Eliade, foarte interesante, despre legătura viziunii dostoievskiene cu străvechile culte ale fecundității, cu „misterele întunericului", ale morții și regenerării : „... experiențele demetrice (care lăsau impresia de «posesiune», de «umilire», de «inconștiență»). Dostoievski restaurează, dacă se poate spune astfel, normele acestor existente demetrice." Să luăm aminte că starețul Zossima se prosternă pînă la pămînt în fața lui Mitia (—Dimitri, „De-

meter“) [1], teluricul, stăpînitul de forţele oarbe ale instinctului, dar care ia asupra lui crima fraţilor săi, expiază pentru ei şi se îngroapă în tenebrele temniţei şi deportării, în „casa morţilor“, pentru o posibilă mîntuire şi regenerare. Dar el nu poate fi cu adevărat un mîntuitor fiindcă e împins de porniri obscure, neliniştit, lipsit de luciditate, capricios, robit simţurilor, în definitiv o varietate de corybant. (După cum nici prinţul Mişkin nu poate fi un mîntuitor, deşi e, dimpotrivă, senin, lucid, netulburat, dar incapabil de violenţa necesară pentru a izgoni cu biciul zarafii din templu, iar după dispariţia lui lumea rămîne aceeaşi ca şi cum el nici n-ar fi fost ; nici Alioşa nu poate fi angelic fiindcă de fapt, cum a înţeles Zossima, nu are vocaţie ci doar veleitate, şi e, neîncetat, un soi de indiscret „demon al binelui“, cum ar fi spus Montherlant).

Şi. H. Sanielevici diagnosticase substratul demetric, dionisiac, al viziunii dostoievskiene, dar stigmatizîndu-l drept „satanism“ şi „cult al abjecţiunii“. Luînd drept ţintă tipul antropologic „iostbalic“ al lui Dostoievski şi comiţînd şi el, ca atîţia alţii, eroarea de a-l identifica pe autor cu personajele sale reprezentative, Sanielevici, cu verva sa pamfletară şi cu inteligenţa sa briliantă, dar deviată în monomanie şi delir al personalităţii, îl acuză de toate relele, între altele de „rasputinism“ şi pederastie. (v. *În slujba satanei ?!*, vol. I, p. 50—63.) — E de remarcat că alt autor, mai recent, V. Nemoianu, menţionat de Dinu Pillat cu o uimire discret ironică, formulează în nişte pretenţios intitulate *Trei note împotriva lui Dostoievski* aceleaşi două acuze, pe a doua insinuînd-o prin această perlă : „În morală Dostoievski este un Oscar Wilde al Răsăritului“ ; acelaşi eseist, neputînd probabil concepe pluralitatea geniilor şi avînd, ca mulţi căutători de „absolut“, nevoia reducţiei comode la factori unici, face această declaraţie, desigur crezută de dînsul o spirituală butadă : „În veşnica alternativă între Dostoievski şi Tolstoi, îmi îngădui să-l aleg pe

---

[1] Această interpretare onomastică nu-mi aparţine : am găsit-o la George Steiner : *Tolstoi ou Dostoievski*, trad. fr. Paris, 1963, p. 301.

Scanned with OKEN Scanner

Gogol" ; tonul infatuat al acestei declaraţii este în perfectă concordanţă cu următoarea concluzie : „Dostoievski, obsedat de ispita uriaşă a dialecticii, pluteşte, fără cîrmă pe marea fenomenelor ; lupta contrariilor e pentru el risc de (s-o spunem ?) cartofor, mai curînd decît efortul conştient, chinuitor, controlat, al celui care ştie că scheletul binelui nu poate fi decît adevărul raţional". — (v. „Sec. 20" nr. 4/1969, pag. 215. — De spus, autorul a spus-o ; nu ne rămîne decît să ne mîngîiem cu vorba lui Montaigne : „Personne n'est exempt de dire des fadaises. Le malheur c'est de les dire curieusement" — *Ess.* III, 1.)

Lăsînd la o parte cazul acesta, care în definitiv nu ţine decît de „simptomatologia" epatării, aş vrea, înainte de a încheia, să spun cîteva cuvinte în legătură cu cei trei scriitori importanţi a căror inadeziune la Dostoievski o consemnează Dinu Pillat, cu aprecieri diferite la fiecare, după calitatea şi nivelul refuzului : Camil Petrescu, G. Călinescu şi Eugen Barbu. În cazul primului, care şi-a exprimat tranşantele judecăţi negative în treacăt şi foarte sumar (mă refer la cele scrise) trebuie spus că schematismul argumentării sale vine din acea intransigenţă şi intoleranţă logică care-l aseamănă cu un Saint-Just şi cu spiritul Comitetului Mîntuirii Publice, aşa cum singur s-a hipostaziat în *Jocul ielelor ;* pe de altă parte, nu e greu de remarcat că argumentarea lui ţine de aceeaşi metodă generalizatoare şi sumară, dar consecventă, cu care a condamnat în bloc literatura poliţistă. Nu ştiusem de conferinţa lui din 1938 la care a asistat Dinu Pillat şi în care-l reducea pe Dostoievski la dimensiunea unui epigon al lui Eugène Sue, dar am asistat în schimb la alta, în 1945 sau 46, de care văd că la rîndul său Dinu Pillat nu ştia, ţinută de Camil Petrescu la Dalles, tot despre Dostoievski, într-un ciclu despre literatura rusă ; de astă dată conferenţiarul care, aşa cum a declarat în primele fraze, recitise cu acest prilej întreaga operă a scriitorului, a vorbit extrem de interesant şi comprehensiv, repetînd în cîteva rînduri că autorul *Fraţilor Karamazov* „a sporit conştiinţa lumii", formulă care m-a frapat.

Scanned with OKEN Scanner

În privința lui G. Călinescu, al cărui mod deconcertant de a-l considera pe Dostoievski, sau, mai exact spus, de a participa la reconsiderarea acestuia, în 1956, îl face pe Dinu Pillat să-și piardă un moment dacă nu calmul cel puțin acea „distanțare“ adoptată în cercetarea sa, trebuie amintite relațiile de colaborare și afecțiune dintre ei. Cine a citit în *Mozaic istorico-literar* portretul pe care i-l trasează va înțelege natura iritației, ca să nu zic indignării, resimțită de Dinu Pillat față de acea specioasă comunicare academică a criticului. Admirația atît pentru geniul acestuia cît și pentru irezistibila sa personalitate umană, era la Dinu Pillat liberă de orice idolatrie, fiind agrementată și în fond sporită printr-o gamă întreagă de nuanțe ale amuzamentului și surprizei. Această admirație, asociată cu o egală iubire, la rîndul ei întemeiată pe o încredere mutuală fără rezerve, îl autoriza pe Dinu Pillat să nu-și ascundă față de maestrul său. care de la el le accepta de obicei cordial și simplu, uneori replicînd cu ingenioase sofisme, părerile dezaprobatoare pe care se întîmpla ca acesta să i le prilejuiască. Faptul că G. Călinescu, prin *forma mentis* și prin viziunea sa asupra lumii, avea o redusă receptivitate la Dostoievski (sau, cum se mai spune, „nu avea organ pentru...“) îl putea la urma urmei admite Dinu Pillat, deși cu regret (și cu rezerva că totuși un critic trebuie să poată înțelege și judeca just și opere contrare spiritului său); nu putea însă cu nici un chip trece cu vederea la maestrul și prietenul său acel „joc intelectual de escamotare conjuncturală a adevărului“, cum fără sfială îl califică, adăugînd și aprecierea lui Ov. S. Crohmălniceanu că e vorba „în cel mai bun caz (de) o glumă nereușită“.

Cît despre Eugen Barbu, opacitatea sa la Dostoievski nu reprezenta la Dinu Pillat un motiv de întristare, decepție sau uimire ci doar un fenomen de *„sans-gêne“* și dezinvoltură în plan intelectual. Trebuie să menționez, pentru ca lucrurile să fie clare, că Dinu Pillat prețuia în cel mai înalt grad talentul literar al lui Eugen Barbu, căruia i-a consacrat un studiu *(Ipostaze ale balcanismului literar în povestirea română contemporană,* în *Revista de teorie și istorie literară)* unde se poate,

Scanned with OKEN Scanner

între altele, citi următoarea apreciere despre *Groapa*: „Verismul percutant al povestitorului (E. Barbu, n.n.) realizează aici şi o particulară performanţă de stil, apropiată ca natură de aceea a lui Tudor Arghezi din *Flori de mucigai*". E adevărat că Dinu Pillat îşi mărginea preţuirea la *Groapa* şi la cîteva nuvele din prima perioadă de creaţie a scriitorului, în care acesta era cu adevărat stăpîn pe materia şi pe arta lui. Timpul record în care de atunci înghite biblioteci întregi şi, cum se vede, dulapuri de fişe, transportînd tot atît de vertiginos în scrisul său nomenclaturile adunate însoţite de judecăţi neîntîrziate, explică frecventele inadecvări (de ex. : a-l lua pe Heinrich von Ofterdingen, personajul lui Novalis, drept un autor contemporan cu acesta, a cita un text de Nae Ionescu drept unul al lui N. Iorga — aceleaşi iniţiale : N. I. —, a atribui altuia şi a o declara rizibilă o idee celebră şi repetată a lui G. Călinescu — în *Ist. lit. rom.* p. 540 şi în *Principii de estetică*, Buc., 1939, p. 80—81 — prin care acesta consideră *Noi* de O. Goga poezie hermetică etc.). Scriitorul a produs efecte de şoc, chiar dacă nu exact cele scontate, prin părerile sale despre Delacroix, Goethe, Dostoievski, acum în urmă Caragiale ; de asemenea printr-un volum de *Istorie polemică* a literaturii ; toate acestea nu-i sînt imputabile cîtuşi de puţin în ordine critică : ele ţin de natura incantaţiei şi a vrăjii, avînd ca atare o savoare specifică, asemănătoare cu a ocărilor Penei Corcodușa.

*

* *

Publicasem cu cîţiva ani în urmă o mică notă, *Dostoievski şi naturalismul*, care a avut darul să-l supere pe Dinu Pillat. Nu mi-a spus nimic, am aflat de supărarea lui printr-un prieten comun ; nici eu nu am mai adus vorba despre aceasta în conversaţiile noastre, amînînd, cum am spus la început, pentru „un moment mai potrivit" discuţia asupra acestui subiect. Fapt este că în cartea de faţă Dinu Pillat citează destul de larg, comentîndu-le, nişte consideraţii incidentale ale subsemnatului despre Dostoievski (consideraţii pe care nu le reneg, fără

Scanned with OKEN Scanner

a putea spune totuşi că mă mai satisfac) dar acea notă o trece în schimb sub tăcere. Ca să spun tot adevărul, trebuie să mărturisesc că scrisesem acea notă cu intenţia de a şoca pe cîţiva prieteni, pe unul îndeosebi care-mi păruse a avea asupra lui Dostoievski o viziune mult prea romantică. E clar că nu-l vizam pe Dinu Pillat, cum poate uşor să-şi dea seama cine a citit atît prezenta carte cît şi postfaţa subsemnatului, dar îl iritase probabil un pasaj în care luam peste picior pe cei care fac mult caz de „abisalitate" ; era din partea mea o reacţie de umoare faţă de ceea ce-mi părea un abuz verbal şi o formulă simplificatoare ; altminteri, cum se poate vedea, recurg şi eu la respectiva noţiune, socotind însă că termenul trebuie folosit cu măsură, chiar cu parcimonie. În forma sa comprimată articolul meu putea să aibă, cum dealtfel premeditasem, o aparenţă sfidătoare, gata să se destrame însă la o expunere a lucrurilor mai pe larg, cum am încercat în paginile precedente. Punctul meu de vedere, aşa cum am constatat scriindu-le, se întîlneşte cu al lui Dinu Pillat şi nu e de mirare : cine gîndeşte în cele din urmă corect asupra lui Dostoievski, adică abandonînd pe parcurs ipotezele ce nu se verifică şi pripelile către absolut, ajunge vrînd nevrînd la o anumită rigoare : Dostoievski nu ţine de esenţa visului ci de a algebrei ; cu oricîte necunoscute şi oricîte demonstraţii posibile, orice ecuaţie rămîne o ecuaţie, adică o simetrie şi un echilibru.

Scanned with OKEN Scanner

PUNCT PE *i* LA PAUL ZARIFOPOL

Judecata contemporanilor, transmisă posterității, s-a pronunțat asupra lui Paul Zarifopol printr-o triplă caracterizare ale cărei elemente conțin, în diferite măsuri, oareșicare cotă de blam : scepticism, estetism, și o nu prea sigură orientare în spațiul cultural românesc, imputabilă îndelungatei sale ucenicii occidentale.

Numai primul termen, scepticismul, îmi pare adevărat dar întreaga caracterizare ar trebui revizuită în lumina unui fapt obiectiv și incontestabil, pe care nu se poate să nu-l constate oricine citește cu destulă atenție opera acestui scriitor ; este o operă polemică, polemică în mod funciar și în grad extrem. Exceptînd (poate) introducerea la antologia sa de proză mai mult sau mai puțin fantastică, intitulată *Vedenii*, nu se poate găsi nici o pagină de Paul Zarifopol care să nu fie virulent polemică, începînd cu studiile publicate înainte de 1914 în „Süddeutsche Monatshefte“ din München și continuînd cu articolele, eseurile și studiile publicate în „Cronica“ lui T. Arghezi, în „Viața Românească“, în „Adevărul“ și „Adevărul literar și artistic“, culese apoi în *Registrul ideilor gingașe*, în cele trei plachete apărute în Biblioteca „Dimineața“ și în volumul cu o lună postum *Pentru arta literară*. Dacă ne gîndim bine, chiar și ediția critică a operelor lui Caragiale a însemnat o acțiune polemică manifestă, într-un moment cînd în lume dezinvoltura logică, impostura metafiziciană și prostia

patetică se aflau în ofensivă cîştigînd teren şi prestigiu, iar la noi se exprimau între altele şi printr-o fobie anti-caragialiană.

Polemismul lui Zarifopol nu pornea din capriciu arţăgos sau din negativism cusurgiu, deşi multora aşa li s-a părut. Polemismul său decurgea dintr-o atitudine clară şi consecventă. El a urmărit cu amuzată sau necruţătoare răbdare nu numai grimasa ridiculă a semidoctismului snob şi bovaric, nu numai psittacismul, fie diletant fie „ştiinţific", ci şi cauzele lor mult mai adînci, anume lenea gîndirii şi în ultimă instanţă pofta de dominaţie, ceea ce în esenţă înseamnă : iraţionalism şi violenţă. Pe acestea le-a hărţuit şi dat în vileag Zarifopol cît a putut, neslăbindu-le cîtuşi de puţin o viaţă întreagă. O atare consecvenţă polemică şi un polemism atît de ireductibil se întemeiază neapărat pe o credinţă, nu doar pe idiosincrazii. Poate fi aceasta atitudinea unui „sceptic", adică a unuia care nu crede în nimic, care nu ia nimic în serios şi se mulţumeşte să culeagă şi să savureze senzaţiile agreabile pe care le oferă arta şi viaţa în societate ? A unuia pentru care aşa-numitul „rafinament" e totul iar lucrurile omeneşti fundamentale nu sînt nimic ? Zarifopol a crezut toată viaţa în funcţia liberatoare a inteligenţei, a afirmat primatul inteligenţei *cu orice preţ,* nimic uman neputînd exista împotriva sau în afara inteligenţei. Tot ce obliterează înţelegerea exactă, tot ce o „încîntă" şi o face să accepte camelota (artistică, filozofică sau morală),toate oracolele prin care se acreditează diversele *pseudo*-uri atît de proliferante în lumea modernă, toate aceste glasuri de sirenă sau de comandament au însemnat pentru Zarifopol obiectivele unui tir neîncetat. „Nouă acestorlalţi ne rămîne în orice caz mîngîierea gîndirii lucide" a scris el odată. Pentru a păstra netulburată luciditatea aceasta e nevoie, în faţa ispitei himerelor, de o îndoială metodică, de o *skepsis* investigatoare şi raţională. Scepticismul acesta al lui Paul Zarifopol, scepticism care a fost şi al unui Montaigne, al unui Pierre Bayle, al unui Lessing, e condiţia filozofică a oricărei cunoaşteri probabile şi judecăţi pozitive. Scepticismul acesta e totuna cu spiritul critic. Nu e un pyrrhonism, nu neagă posibilitatea de a cu-

Scanned with OKEN Scanner

noaşte adevărul şi nici, ca Pilat din Pont, existenţa acestuia ca atare. Dimpotrivă, postulează adevărul ca existent dar greu discernabil printre confuzii, erori şi insolenţe. Scepticismul în această accepţie, antidot al credulităţii, e totuşi mult mai mult o tehnică a validării decît o argumentare a incertitudinii, după cum pentru artă, critica e, în principala ei finalitate, o tehnică a admiraţiei, negaţia fiind doar un efect subsidiar, de necesară profilaxie. Scepticism şi criticism, mai exact criticism pur şi simplu : termenul acesta exprimă o funcţie pozitivă şi indispensabilă a cunoaşterii şi a culturii. A vieţii omeneşti, în definitiv. Dacă nu credem în nimic şi nu admirăm nimic, viaţa devine de o nulitate lamentabilă ; devine însă stupidă dacă admirăm mediocrităţi şi creditäm imposturi. Chiar şi altfel, cu toată cumpănirea cugetului, încă ne paşte eroarea la tot pasul.

În artă şi literatură, în ciuda simulacrelor şi prostului gust, există putinţa de a ne plasa admiraţia corect. Prin obişnuinţă, prin persuasiune, chiar şi prin snobism, educaţia gustului se poate face. Dar oricît de bine plasată, admiraţia impusă de prestigiu sau mimată din vanitate nu efectuează nici un raport real cu opera de artă. Admiraţia pentru marile opere poate fi simplu instinctivă şi întîmplătoare, ceea ce înseamnă oricum o bună pornire ; la nivel mai pretenţios chiar sinceră ea poate fi prostească şi infatuată, adică ceea ce Zarifopol denunţa ca moft, grimasă, semn de pseudocultură : „Cultivarea autentică înseamnă, de exemplu : să nu-ţi faci glorie din faptul că îţi place o fugă de Bach, cum nu-ţi faci glorie din plăcerea de a bea, singur în odaia ta, un pahar de apă proaspătă cînd ţi-e sete". *(Pentru arta literară,* II, Bucureşti 1971, pag. 461).

Admiraţia pentru operele geniului uman este un fapt de o importanţă aproape egală cu cel de a le produce şi e solidar cu acesta. Umanitatea unei societăţi, adică civilizaţia ei, precum şi valoarea vieţii individuale sînt în raport cu această capacitate. De aceea, oricît de genuină şi de fericit plasată ar fi acea admiraţie instinctivă şi spontană de care pomeneam, ea nu poate fi luată drept gir de cultură. Natura ei empirică şi aleatorie o recuză. Paul Zarifopol a scris un scurt eseu, cu titlul

Scanned with OKEN Scanner

Gusturi și judecăți, în care după ce mărturisește oroarea aproape viscerală pe care opera lui Proust o inspiră gustului și temperamentului său, își declară și explică admirația obiectivă și rațională față de această operă. Iată ce spune : „În Proust, de sinistră evocație, cele mai hotărîte imagini devin asemenea melcilor fără coajă, ce cu urmele lor băloase par, la fiecare împinsătură lipicioasă, să regrete că trebuie să se deosebească, deslipindu-se dintr-o cleioasă informitate“... „Metoda lui de artă e metoda mozolelii tenace, alternată cu tresăririle unui stomah dezolat de dispepsie“. *(Op. cit.*, p. 197 ; am ales numai două pasaje, nu cele mai tari, din două pagini de carte). Mai departe subliniază : „Am scris această spovedanie cu intenție pur metodologică. Am scris simplu, ceea ce mi-a venit să-mi spun mie însumi, cînd am cunoscut cărțile lui Proust. E reacția imediată, literară și vitală față cu lumea acestui artist. Proust întreg îmi e respingător și de groază.“ *(Ibid.)* Dar pe urmă : „Opera lui Proust e un eveniment superb în istoria literară... Ceea ce pentru Stendhal fusese un deziderat destul de confuz, a realizat Proust ca faptă necesară, izvorîtă din structura specifică a spiritului și temperamentului său. Mîncat de rîia implacabilă a snobismului, el a fost, prin paradoxală îmbinare de porniri opuse, un meditativ pasionat, un artist sincer și zelos al inteligenței solitare. Prin el natura a rezolvat nu se putea mai fericit o problemă de mult întîrziată a spiritului și artei europene.“ (p. 198). „Proust a situat arta literară pe un plan nou al experienței — planul memoriei involuntare, cu jocurile surprinzătoare ale sentimentelor duratei și timpului, ce decurg din această permutare. O priveliște profund nouă se înalță din descompunerile și recompunerile unor complexe de imagini, mumificate geometric printr-o tradiție ce demult își istovise vitalitatea.“ (p. 199). Și iată cum încheie : „Nu aș fi îndrăznit să spun publicului gustul și dezgustul meu pentru Proust dacă nu aș fi crezut că pot lămuri astfel deosebirea dintre gusturi și judecăți... Dacă un romancier a știut să se disciplineze astfel, cu atît mai tare se cuvine criticului să nu piarză din ochi deosebirea delicată dintre reacțiile sale instinctive și natura, întreg

Scanned with OKEN Scanner

văzută, a obiectelor cu toate efectele ei... Există reacţii instinctive, există înţelegere şi descifrare de obiecte". *(Ibid.)*. Am citat atîta din acest articol fiindcă-mi pare, mai întîi, un test exemplar de morală profesională, apoi fiindcă lămureşte neted chestiunea preţuirii obiective a marilor opere, prin înţelegere, analiză şi situare exactă în coordonatele lor proprii, independent de idiosincrazii, porniri şi preferinţe. E foarte important acest lucru fiindcă reacţiile instinctive nu sînt totdeauna sau nu sînt de obicei atît de direct şi lucid mărturisite ci se ascund, în fond ca unic şi decisiv criteriu, în cele mai dogmatice şi doctrinare studii. În sfîrşit, articolul din care am citat mai lămureşte tot atît de neted şi acuza de superficial hedonism şi preferinţă pentru literatura de pur divertisment care i-a fost adusă lui Paul Zarifopol, între alţii şi de E. Lovinescu, omul de care era în fond, din toată critica şi gîndirea românească, cel mai structural apropiat : „Adevărata plăcere estetică a d-lui Zarifopol nu merge spre viaţă şi creaţiune ci spre jocul pur şi sensual al artei inutile". (E. Lovinescu, *Scrieri*, 4, Buc. 1973, p. 342. E drept că Zarifopol însuşi are aerul de a fi vrut cu dinadinsul să dea această impresie, alegînd tocmai bine termenul de „amuzant" pentru a-şi califica opţiunile literare ; oricît a adăugat că în accepţiunea pe care i-o dă, termenul se aplică lui Dostoievski, Tolstoi, Strindberg etc., rămîne intenţia, fără îndoială provocatoare, cu care a ales un termen atît de şocant pentru a-şi califica estetica.

Exasperat de iconodulia şi clişeele culturale, Zarifopol le-a luat atîta în răspăr încît şi-a făcut din asta un fel de tic. De pildă : „numele prestigios al lui Goethe determină automatic o dispoziţie vag admirativă şi superficială, lipsită de orice substrat de convingere intimă" (*Op. cit.* II, p. 581) ; de unde, negreşit, irezistibil : „Goethe, impecabilul *poseur* ..." (*id.*, I, 65), „discretul şi perfectul snob Goethe" (*id.* I, 517), „plictiseala magistrală, imperturbabilă, aproape gigantică, a prozei lui Goethe." (*id.* II, 185) şi aşa mai departe, contrariind goethelatria, pe drept sau nu, la fiece pas. Mai cu seamă în cazul lui Goethe, procedeul e pe cît de insistent şi de caracteristic pe atît de derutant ; în realitate, dincolo

Scanned with OKEN Scanner

de aceste şicane, părerea criticului e alta : „un superaristofanic Paralipomenon al lui Goethe (nr. 45 pentru *Walpurgisnacht),* cu neînfrînta lui obscenitate şi diavoleştile lui batjocuri, este la locul şi în felul său un tablou de o rară dacă nu *unică desăvîrşire în arta literară toată cîtă au făcut-o oamenii de cînd sînt.*“ (*Id.*, I, 203 ; subl. n.) ; în alt loc : „Opera lui Goethe dă un exemplu deosebit tocmai pentru că la dînsul inventivitatea excepţională face fond eminent, aşa încît ceea ce e scris reglementar şi tabietliu să fie cît mai vizibil în totalul operei“ (*id.* I, 60 ; această remarcă, indiscutabil justă în ansamblu, elimină desigur de la aprobare proza pe care o maltratează nu numai în pasajul citat ci de cîte ori vine vorba, ceea ce, mărturisesc, îmi e peste putinţă să înţeleg şi cu atît mai puţin să accept) ; în alt loc : „... poezia lui Goethe a avut un sunet nou cu totul, aşa cum a avut scrisul lui Eminescu în limba românească, cum are acum al lui Arghezi. Sînt începători de stiluri nouă“ (*id.*, II, 243) ; văzurăm aşadar cîteva aprecieri asupra lui Goethe în plan estetic ; iată acum şi în plan intelectual : „... formele adevărate ale acestei inteligenţe excepţional de intense“ (*id.*, I, 65 : din pasajul care începe cu „impecabilul poseur“) ; „Goethe înţelegea prea bine orice“ (II, 290) şi în sfîrşit : „geniu al înţelegerii obiective“ (II, 574).

Judecata aceasta, care la Zarifopol reprezintă supremul elogiu, este exprimată în finalul unui paragraf începînd aşa : „Goethe, acest maniac ilustru al clasicismului“. Aici, pe lîngă faptul că aşa cum spune Zarifopol în acelaşi paragraf : „Cu toate cochetăriile clasiciste, Goethe nu-şi pierdea simţul măsurii“, trebuie să vedem şi cochetăria criticului însuşi, de a asezona elogiul cu acidulări ce vizează nu atît pe cel în cauză cît pe turiferarii cultului acestuia. (Dar nu e prea deplasat să observăm că la oamenii inteligenţi devine „cochetărie“ ceea ce la ceilalţi e simplu „moft“.) În tot cazul, „maniac al clasicismului“, „cochetării clasiciste“ etc., toate acestea vor să spună că dacă la Goethe, France, eventual Gide, Hofmannsthal etc., clasicismul e un soi de „filatelie“, un obicei livresc şi academic, resursă comodă de eufemisme pedante sau chiar o iconoclastie *à re-*

inv. 109347

Scanned with OKEN Scanner

bours, el nu rămîne mai puţin un ideal factice şi dogmatic, în definitiv o superstiţie. Faţă de clasicismul francez care edictase drept canoane unic şi absolut eminente nişte modele presupus greco-romane, iritaţia lui Zarifopol ajunge de la critică la curată alergie. De fapt, nu clasică ci clasicistă e arta care-i aţîţă aşa de mult nerăbdarea ; acestea nu coincid neapărat şi-l vedem pe Zarifopol declarînd : „În Franţa culmile dintîi ale spiritului nou — Descartes, Pascal, La Rochefoucauld — ignoră, într-un fel sau altul, antichitatea“ (*id.*, II, 231) ; de asemenea, pentru Retz, Doamna de Sévigné, ducele de Saint-Simon, scriitori liberi cu totul de orice model clasicist, preţuirea criticului e nedrămuită. Dar cele două sfere, clasic şi clasicist, pot să şi coincidă şi au coincis în ilustre cazuri ; atunci : „... vreme de două veacuri aproape, chiar glasul scriitorilor cu cel mai vădit talent poetic, ca La Fontaine şi Racine, sună prozaic prin botniţa clasicită (*id.*, I, 48). În studiul despre *Moliére şi gustul clasic* a făcut un foarte migălos inventar al convenţiilor clasiciste şi „nobile“ care încorsetează forţa primară a marelui comic, ale cărui rădăcini sînt robust aderente la ale farsei populare. În multe observaţii, Zarifopol are perfectă dreptate, fără să vadă totuşi că la comediile în versuri, spre pildă, chiar dacă în adevăr ne întîmpină o discursivitate imperturbabil regulată, tocmai aceasta constituie un element de comic : metronomia alexandrinilor accentuează acel *mécanique plaqué sur le vivant* bergsonian. E de remarcat că Moliére a tratat în proză subiectele al căror comic se degajă direct din însăşi natura lor, în vreme ce maşinăria versificaţiei împinge înspre rîsul franc subiecte care ar rămîne altfel de domeniul zîmbetului prea subtil, în calitate de „comedii serioase“. (Dealtfel şi aşa, nu e vorbă, interpreţi loviţi de leuca gravităţii şi „profunzimii“ vor să facă de exemplu din Alceste un soi de Hamlet de salon).

Dispoziţia negativă a lui Zarifopol se declanşează tot aşa de „automatic“ faţă de numele prestigioase ale clasicismului, ca şi cea „vag admirativă“ pe care o denunţase el la „ageamii“. Evidentă probă de alergie este o frază ca aceasta : „... pe La Bruyère de pildă, ori pe

Scanned with OKEN Scanner

Vauvenargues, doi virtuoşi, melancolici şi disciplinaţi burghezi, îi simţim, în unele părţi cel puţin, ca pe nişte vechi şi cu totul istorice umbre" (*id.*, I, 477) : chiar dacă, aşa cum se învaţă la şcoală şi din Larousse, Vauvenargues „reabilitează omul împotriva viziunii amare şi deziluzionate a lui La Rochefoucauld", el e departe totuşi de a fi un anost „idealist", cum pare a-l socoti Zarifopol (care nu judeca niciodată pe necitite, cum s-a lăţit de atunci obiceiul printre literaţi, dar uneori „citea alergic") ; maximele lui Vauvenargues au un stil încordat şi o gîndire fără ocol şi fără menajamente, care-l aseamănă cu Montherlant, cum bine observa Maurois (e adevărat că acesta n-ar fi avut trecere la Zarifopol, dar ce să facem ?). Dar judecata criticului devine de fapt aproape inoperantă prin rezerva exprimată în cuvintele „în unele părţi cel puţin". Fireşte, în „unele părţi" poate chiar Dante, sigur chiar Shakespeare, ne par azi cam scorojiţi ; chiar şi un autor foarte „modern", Proust de pildă, ca să luăm tot pe unul mare, acuză pe alocuri oareşicare despigmentaţie, ca să nu mai vorbim de alţii la care necazul acesta a întrecut cu nu puţin „unele părţi", cum ar fi Cocteau, mult preţuit de Zarifopol, sau de asemenea de el preţuitul Delteil, la care chiar toate „părţile" par azi obliterate.

„Timpul omoară orice creaţie intelectuală, în total ori în parte. Veşnica tinereţe a eternelor modele este o frază ineptă, ieşită din minţi strîmte şi leneşe", spusese Zarifopol într-un eseu vestit (*id.*, I, 36). Acestei prea curajoase păreri i-a dat G. Călinescu o replică hotărîtoare : „Dacă timpul omoară orice creaţie, în total ori *în parte*, prin acel *în parte* veşnica tinereţe a eternelor modele este demonstrată, partea rămasă fiind aceea cu adevărat solidă". (*Ist. lit. rom.* ..., p. 826, într-un paragraf dealtfel cît se poate de injust). Oricît ni s-ar spune că frumuseţea e un lucru „relativ", un fenomen determinat de condiţii istoriceşte tranzitorii şi acreditat de consensuri precare, aceste consideraţii rămîn fără efect asupra valorilor cîmpului nostru estetic. Oricît de variabilă ar fi după timp şi loc cota valorilor de artă, există valori sigure, absolut şi obiectiv sigure : Mozart rămîne Mozart chiar dacă prin absurd ar trece printr-o

Scanned with OKEN Scanner

mai lungă ori mai scurtă eclipsă. Asta, firește, în cadrul civilizației în care ne aflăm și despre care „știm acum că e muritoare".

Nu trebuie să se rețină impresia că anticlasicismul lui Zarifopol ar fi doar humoral și ar reprezenta o cauțiune oferită trăgătorilor la fit. Nu e lipsit de susțineri motivale și lipsit de prejudecăți ; cine îl respinge (subsemnatul între alții) se cade la rîndu-i să nu o facă din prejudecată.

Scanned with OKEN Scanner

ANTICLASICISM ȘI CREAȚIE AURORALĂ

A formula în cîteva cuvinte ideea erei noi viitoare fără a păcătui nici prin utopism nici prin frazeologie goală — iată o problemă aproape de nerezolvat.
Fr. ENGELS, Scrisoare către G. Canepa, ianuarie 1894.

Cine a avut curiozitatea să parcurgă fragmentul meu despre Paul Zarifopol, apărut în „România literară" din 25 sept. 1975, a putut remarca o contradicție : vorbeam la un moment dat de felul cum și-a înfrînt repulsia față de Proust pentru a-l înțelege și aprecia obiectiv, — iar pe urmă subliniam „alergia" pe care o manifesta irezistibil cînd era vorba de clasicism, mai cu seamă de cel francez.

Aș crede însă că în fond „alergia" aceasta nu era cu mult mai puțin deliberată decît efortul de obiectivare făcut în favoarea lui Proust. (După cum pe de altă parte am bănuiala că arta acestuia îi satisfăcea totuși anumite dispoziții latente ale gustului, cu toată repulsia mărturisită și desigur reală. Mai încolo voi încerca să motivez această părere, dar e destul pentru moment să ne dăm seama că opțiunea pentru Proust era, din punctul de vedere al criticului, în perfectă concordanță cu anticlasicismul ; va trebui însă să ne explicăm și altă alergie a sa, mai puțin consecventă principial, anume față de Stendhal și Baudelaire, artiști care, dată fiind poetica lor, ne-am fi putut aștepta să-i placă). Pornirea anticlasicistă a lui Paul Zarifopol poate că e și un efect de pedală, repetat și prelungit, în direcția acțiunii sale polemice : prestigiul clasicismului favorizează o stereotipie grandilocventă și o amorțire a simțului critic, deci inautenticitate estetică și opacitate intelectuală. „Nu se potrivește a cere profanului — și profan este, în acest

Scanned with OKEN Scanner

caz, orice cunoscător rutinat și dogmatizant al unei arte vechi — să fie receptiv și drept, cînd dintr-odată e pus în fața unei lucrări al cărei punct de plecare și metodă nu pot fi închipuite de dînsul. Dar e adevărat de altă parte, că teoria și critica tradițională fac totdeauna zgomot scandalos și nu lasă pe amatorul serios a lua cunoștință de justificările artiștilor noi. E joc de nervozitate ; pe unele locuri și calcul de piață"... „Destul a dogmatizat clasicismul cu nervozități copilărești." (*Pentru arta literară*, II, 510, 511). Că în anticlasicismul său așa de sfidător e și o doză de ironie, cred că o dovedește următorul pasaj tocmai din bucata *Clasicii* (cea în care spune că „timpul omoară...") : „Este dar, în principiu puțin probabil ca Eshil să vorbească unui parizian de astăzi așa de clar ca Bataille ori Capus (fără să ținem seamă de deosebirea de limbă), nici Knut Hamsun să impresioneze pe un bucureștean, măcar cît de deștept și sensibil, în chip atît de adecvat ca dl. Radu Cosmin." (ibid., I, 36).

Paul Zarifopol era, ca și E. Lovinescu, un cunoscător temeinic și specializat al limbilor și culturii clasice, era de altă parte, tot ca E. Lovinescu, un moldovean crescut în vechi obiceiuri, cu o înnăscută nostalgie pentru lumea lui P. P. Carp și V. Pogor, în fond cu o mentalitate mai mult sau mai puțin conservatoare. Tot ca E. Lovinescu el a adoptat, împotriva firii și educației sale, o atitudine ideologică și estetică de un radicalism avansat ; fără a face propriu-zis politică el s-a manifestat totdeauna în presa de stînga, iar criticismul său s-a exprimat nu numai în domeniul literar și cultural ci și într-un destul de mare număr de articole politice și sociologice, remarcabile, publicate în „Adevărul" și „Cuvîntul liber". Nu trebuie nici un moment să uităm faptul că pledoariile pentru „autonomia esteticului" reprezentau atunci una din pozițiile radicale împotriva ideologiilor reacționare, iar Lovinescu și Zarifopol așa le-au înțeles și profesat. Această poziție se acorda cu niște opțiuni „moderniste" și cu o anumită „iconoclastie" ori măcar o anumită detașare sceptică față de autoritatea clasicismului. „*Il faut être absolument moderne*",

Scanned with OKEN Scanner

proclamase Rimbaud, efectuînd cea mai radicală revoluţionare a lirismului cunoscută pînă azi.

Deşi foarte răspicat, pro-modernismul lui Zarifopol e mai puţin exclusiv decît al lui Lovinescu ; anticlasicismul său e de asemeni mai puţin sistematic, argumentările prin care le susţine fiind de ordin critic, deci în ultimă instanţă empiric, nu *a priori* şi principial, cum erau ale lui Lovinescu, care, cum se ştie, le-a dezvoltat pe larg în *Mutaţia valorilor estetice*. De aceea e profitabil să le avem în vedere şi pe ale acestuia cînd discutăm problema. Lovinescu deducea mutaţia valorilor din faimoasa lui teorie numită a „sincronismului". Teoria aceasta a suscitat împotrivire, tradiţionaliştii nevăzînd în ea, alţii nevrînd să vadă, decît o pledoarie pentru mimetism, modă şi maimuţăreală. Dar, mai întîi, oricît de ridicule şi groteşti efecte ar produce, imitaţia şi moda nu sînt fenomene aşa de fără noimă cum le cred unii. Ele nu sînt numai subiect de satiră ci şi capitol de sociologie, studiat în tratate ştiinţifice cunoscute, ca ale lui G. Tarde de exemplu. În capitolul despre Lovinescu din *Istoria Literaturii Române...*, pentru a-l şicana, G. Călinescu spune : „Imitaţia lui Tarde (sic) n-a avut răsunet în sociologie şi pe drept cuvînt." (pag. 722). Numai că nu e deloc aşa : cunoscătorii domeniului ştiu că teoria lui Tarde a avut răsunet în sociologie, şi pe drept cuvînt. Faţă de punctul de vedere subiectivist şi psihologizant al lui Tarde, teoria lovinesciană a sincronismului are însă un caracter mai pozitiv şi mai verificabil, prin urmare ştiinţificeşte mai riguros. Sincronismul e un fenomen determinat de existenţa şi dezvoltarea civilizaţiilor deschise şi comunicante, în raport cu progresul economic şi tehnic şi cu puterea de iradiaţie a culturii. În epoca noastră, în condiţiile aşa-numitei „explozii informaţionale", sincronismul e un fenomen planetar irezistibil şi evident, impus în mod obiectiv sub constrîngerea eficienţei. Demonstraţia lui Lovinescu e de o impecabilă coherenţă şi de o scrupuloasă nuanţare şi e fără de rest confirmată şi logic şi istoric ; nici o obiecţie raţională nu i se poate opune. Asta în ce priveşte sincronismul ; în schimb cu mutaţia valorilor lucrurile sînt mai discutabile.

Scanned with OKEN Scanner

Încerc să seriez argumentele lui Lovinescu, nu în ordinea în care sînt expuse de el ci în cea pe care mi-o propune memoria după o recitire atentă a volumului respectiv. Deci :

1) din operele antichității nu ni s-a păstrat prin vicisitudinile istoriei decît o extrem de mică parte, fragmentară și mutilată ; caracterul aleatoriu al selectării timpului ne împiedică să avem o cuprindere și o reprezentare exactă a culturii epocilor acelora și a ierarhiei reale a valorilor, dintre care unele reputate ca eminente s-au pierdut în întregime. Desigur ; dar aceasta nu afectează valoarea intrinsecă a unora din cele rămase și nu l-a împiedicat pe Lovinescu să-și aleagă ca lectură de predilecție nu pe Cornelius Nepos ci ceea ce a rămas din Tacit, cu atît de fericit efect asupra propriului său stil de la maturitate, incomparabil superior celui din tinerețe, influențat de Faguet.

2) Există un spirit al veacului, un *saeculum* care la epocile revolute nu ne mai poate fi accesibil direct, adică intuitiv și estetic, ci numai intelectual prin studiu. Da ; dar ar trebui să deosebim între studiul strict științific (arheologic, filologic, etnologic, istoric) cu scop numai de cunoaștere și studiul intelectual care duce la plăcere estetică, inteligența și sensibilitatea fiind interdependente, iar erudiția putînd fi izvor de reală delectare. Glosele care lămuresc aluziile și simbolurile *Divinei Comedii* amplifică plăcerea lecturii. Citirea în original, chiar cu efort, a lui Shakespeare sau Cervantes, a poemelor homerice sau a poeziei și prozei latine, e fără îndoială plăcere estetică de grad maxim. T. S. Eliot are niște observări de mare finețe cu privire la ceea ce numește el „emoția poetică obiectivă“ procurată de lectura în limbi cunoscute aproximativ (emoție de natură a favoriza o cunoaștere din ce în ce mai bună a limbii, prin studiu și exercițiu). Și cu privire la sporul de plăcere prin erudiție are Eliot o frază pe care cred că Zarifopol și Lovinescu ar fi subscris-o : „oricum este mai bine ca dragostea de poezie să-ți dea ghes la erudiție, decît să-ți închipui că guști poezia pentru că ai dobîndit erudiția necesară“ (à propos

Scanned with OKEN Scanner

de Dante, în *Eseuri* trad. P. Creţia, Buc. 1974, p. 231). Dealtminteri, cum ştie oricine, sînt atîtea opere contemporane dificile, accesibile numai unui public restrîns (ce se poate bineînţeles lărgi şi educa cu aperceptivitate intelectuală) „Antichitatea e o proiecţie a noastră", spune Lovinescu. Desigur, Renaşterea de asemeni, Evul Mediu tot aşa. Epocile viitoare vor avea alte proiecţii asupra trecutului, în care vom fi integraţi şi noi, printr-o viziune pe care nu ne-o putem imagina. De pe acum se desemnează o altă proiecţie a Evului Mediu şi a Renaşterii, prin urmare şi a antichităţii. Asta nu înseamnă altceva decît că epocile revolute continuă să ne intereseze, adică să ne implice, şi că deci nu sînt moarte şi nici străine pentru noi, fiindcă ne aflăm încă în acelaşi ciclu de civilizaţia, pe care în accepţie negeografică o putem numi „europeană" sau poate mai bine „occidentală" * în care intră sub unghi *estetic* lumea arabo-persană cu arta, poezia şi poveştile ei, şi în care poate fi asimilată poezia chineză şi chiar cea africană, dar în care (repet : sub unghi *estetic)* nu cred că putem recepta nici Edda şi nici cutare sau cutare Chanson de Geste, cît ar fi ele de europene (dar din *La chanson de Roland* nu puţine fragmente ne pot încînta).

3) Neputinţa de a sesiza valorile de sugestie ale unei limbi străine. Nu se poate trece uşor peste faptul că o spune Lovinescu, om cu atît de fină cultură franceză şi atît de solidă formaţie clasică. Dar această neputinţă nu e radicală. Lovinescu deosebeşte, după Fr. Paulhan, limbajul sugestiv de cel noţional (sau ceea ce se numeşte azi tot aşa de exact dar mult mai pretenţios : „conotativ" şi „denotativ"), celui dintîi fiindu-i proprie atîtea nuanţe intime şi inefabile încît numai ca limbă maternă poate fi înţeles şi manevrat. Dar faptele infirmă această părere. Cine poate mai mult poate şi mai puţin : de vreme ce există scriitori de prim rang în altă limbă decît cea maternă, pot exista şi cititori perfecţi în limbă străină. Nu numai Apollinaire, Beckett, Eugen Ionescu,

* Se înţelege că acest termen se referă în sens larg la civilizaţia născută acum aproape trei milenii pe coastele Asiei mici şi în coloniile Ioniei.

Scanned with OKEN Scanner

O. V. de L. Milosz o dovedesc, dar şi alţii care şi-au însuşit respectiva limbă tîrziu : E. M. Cioran, de ex. sau Joseph Conrad (căruia Valéry într-o scrisoare îi exprimă mirarea că un om care vorbeşte aşa de bine franţuzeşte şi aşa de prost englezeşte a putut deveni mare scriitor de limbă engleză). La acestea e cazul să adăugăm şi observările lui Eliot menţionate la punctul precedent.

4) Opere glorioase în vremea lor au trecut doar ca titluri în enciclopedii sau chiar în totală uitare. Din toate operele cîte unui scriitor se întîmplă să nu reziste timpului decît una sau două. Perfect. Dacă din prima categorie fac parte *L'Astrée, Le grand Cyrus,* tragediile lui Pradon, ale lui Crébillon, scrierile lui Grandea sau Pelimon, totul e în ordine : nu e o mutaţie a valorilor şi o rectificare a evaluărilor. Dacă din a doua categorie fac parte *Don Quijote* sau *Candide,* ce mai contează *Persiles y Segismunda* sau *Zaïre, Mérope etc.?* Creaţiile de geniu rezistă, celelalte nu, chiar dacă sînt produsele aceluiaşi autor. Truismele acestea dovedesc mai degrabă contrariul tezei despre mutaţia şi relativitatea valorilor şi ele nu sînt departe de a-i da, într-un fel, dreptate lui M. Dragomirescu în privinţa „capodoperei". Sensibilitatea şi gustul unui moment istoric produc şi exaltă opere care expiră odată cu el, dar capodoperele chiar trecînd prin purgatoriul unor lungi perioade ireceptive (cazul artei gotice) deţin „valenţe" (cum se zice) „pentru mai tîrziu" (cum zicea un poet).

Cu toată inteligenţa fascinantă a argumentării şi lapidaritatea impunătoare a expresiei, Lovinescu dă, în definitiv, cu teoria mutaţiei valorilor, gir unei forme de moft cultural mult răspîndită în ultima vreme, anume „depăşirea" : Balzac, depăşit, Descartes depăşit, impresionismul şi arta figurativă depăşite, critica axiologică depăşită etc.

Revenind la Paul Zarifopol băgăm de seamă că în ciuda afirmaţiei „timpul omoară", în practică opţiunile lui o contrazic : „... mersul lucrurilor nu-i drept liniar şi simplu ca linia imaginară a timpului ; de aceea înstrăinarea sufletească a generaţiilor ia forme diverse şi capricioase... Realismul surprinzător al mimiambilor lui

Scanned with OKEN Scanner

Herondas vine pe atît de aproape de înțelesul unui modern pe cît de străine și neasimilabile îi sînt tragediile franceze din secolul al 18-lea dacă nu și din al 17-lea (iată deci și o nuanță în beneficiul lui Racine, poate și în al lui Corneille, n.m. Al. P.). Pentru mulți din noi probabil splendidul impresionist Montaigne este actual, intim și imediat înțeles." (urmează pasajul citat mai înainte cu La Bruyère și Vauvenargues ; *op. cit.*, I, 477) ; „aș putea zice, cu îndrăzneață reducere, că din literatura trecutului Shakespeare mi-ar putea ține loc pentru toți ceilalți autori pe care-i prețuiesc. Mai rău mi-ar părea, dintre ceilalți, după cîteva sute de versuri din Eshil, mi-ar părea rău după Dante, după Villon..." (*id.* II, 299) ; „... actualismul și independența splendidă a vechilor greci" (*id.* II, 232) ; „Ce știu literații francezi de la Malherbe la La Bruyère, care să nu fi știut Biblia, Homer și ceilalți clasici antici, părinții bisericii, Rabelais, Montaigne, Cervantes, Shakespeare ?" (*id.* II, 239) ; „așez pe Eminescu printre artiști de felul lui Homer, Eshil, Dante, Shakespeare. Eminescu era din neamul celor puternici și bogați fără măsură, el a fost un dătător de legi, un începător de tradiții artistice" (*id.* II, 580). Ce se poate înțelege de aici este că Zarifopol atribuia o supremație și o aură creațiilor aurorale, instauratoare. Eroarea lui asupra lui însuși a fost de a crede că iubește noutatea și originalitatea, în definitiv minore pretenții de provenință romantică (într-un mic articol intitulat *Comicăria noutății* spune însă așa : „Omul de mijloc actual este victima docilă a ideii de noutate și originalitate, pe care, firește, nu este în stare să o verifice carte cu carte..." — „Adevărul literar și artistic" din 16 aprilie 1931) ; de fapt iubea originarul și autenticul, însușiri ale creațiilor majore, clasice prin autoritate proprie, nu prin conformare la autorități prestabilite. Ciudat e faptul că, avînd o atare preferință, care l-a făcut să-l înțeleagă ca puțini alții, atunci, la noi, pe Dostoievski (adică într-o vreme cînd avea curs viziunea nu eronată dar insuficientă a lui Gide) și să prețuiască de asemeni superlativ pe Tolstoi, nu a fost atras de literatura anglo-saxonă și mai cu seamă americană din secolele XIX și XX. Nu putea fi încă, pentru

Scanned with OKEN Scanner

Zarifopol, vorba de Faulkner, dar Hawthorne, Melville, Whitman, Jack London ? Singurii anglo-saxoni moderni pe care-i menţionează (într-un răspuns la o anchetă literară, cf. *op. cit.*, II, p. 300) sînt Poe şi Wilde, adică antipodul exact al acestei preferinţe (în vreme ce, de pildă, Ibrăileanu scrisese foarte interesant despre Thomas Hardy).

Nu ştim cît a cunoscut Zarifopol din marea literatură americană ; în tot cazul nu a cunoscut-o decît foarte parţial şi printr-o optică afectată de preconcepţiile intelectualului european de formaţie totuşi clasicistă, care nu vedea în lumea yankee decît „americanismul" şi mentalitatea de tip „Babbit". Fapt e că-i consideră pe americani inapţi pentru arta tragică : „Cei mai consecvenţi pe linia tragicului conciliant, pe care o indicase Goethe, sînt astăzi americanii. Ei judecă cu pietre sau cu revolverul pe artistul care ar risca sfîrşituri tragice" *(Despre tragedie,* în „Adevărul literar şi artistic", 20 martie 1932). În schimb : „Enormitate şi exces trebuie să fie, neapărat, în tragedie. Trei realizări depline ale artei tragice poate pomeni istoria : Eshil, Shakespeare, Dostoievski" *(ibid.)* E de discutat (şi o vom face) dacă Dostoievski, a cărui teză centrală este libertatea şi păcatul, adică alegerea, poate fi socotit autor tragic (tragicul presupunînd neputinţa de a alege) ; dar vedem că Zarifopol recunoaşte în două milenii şi jumătate numai trei momente de artă tragică deplină. Mult mai tîrziu, Albert Camus, într-o conferinţă despre *Viitorul Tragediei* ţinută la Atena în 1955, va recunoaşte în 30 de secole de istorie europeană numai două momente de ecloziune a artei tragice, stînd fiecare sub semnul tutelar al lui Eshil şi, respectiv, Shakespeare. Aceste două momente au coincis, spune Camus, cu cele în care „L'individu se dégage peu à peu d'un corps sacré et se dresse face au monde ancien de la terreur et de la dévotion." (Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles,* coll. Pléiade, 1963, p. 1701). Ce înseamnă aceasta ? Înseamnă că arta tragică se naşte dintr-o criză emancipatoare, deci *aurorală,* a conştiinţei umane. Două observaţii sînt numaidecît de făcut, legate de această afirmaţie. Mai întîi o contradicţie ce pare a exista între ideea că tragicul presupune

Scanned with OKEN Scanner

neputința alegerii și ideea că el se naște odată cu emanciparea conștiinței individuale. Dar tocmai din această ciocnire se naște tragicul : în starea anterioară nelibertatea nu e resimțită ca atare, în timp ce criza tragică o afirmă ca un blestem împotriva căruia omul se ridică și strigă, și care-l strivește. Însuși strigătul acesta de disperare este totodată unul de exaltare și forță, exprimînd un sentiment auroral, a cărui cheie o dă un vers shakesperian : „*My desolation does begin to make / A better life.*“ (*Antony and Cleopatra,* act. V, sc. II). Cealaltă observație este că au existat în istorie mai multe momente aurorale decît cele două (sau trei, dacă admitem teza lui Zarifopol) în care s-a putut ivi tragicul, de unde rezultă că dacă orice creație tragică aparține unui moment auroral, nu orice moment auroral dă naștere tragicului. Este evident că literaturile americană și rusă aparțin unui moment auroral al istoriei. Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, William Faulkner sînt totodată și tragici ; Walt Whitman, Jack London, Hemingway, John Steinbeck, fără a fi tragici exprimă în mod manifest caracterul auroral al fenomenului american (caracter pe care-l exprimă dealtminteri și *western*-ul). Cazul altui mare tragic anglo-saxon, Thomas Hardy, apare oarecum paradoxal din punctul nostru de vedere deoarece nu corespunde momentului auroral al Angliei, ivit, cum știe oricine, în secolul XVI : vom vedea puțin mai încolo că impasul acesta e doar aparent.

Camus recunoștea numai două momente de artă tragică în istoria lumii de pînă acum, pentru că el, considerînd epoca noastră aptă de a-l da pe al treilea, îl aștepta tot în genul dramatic. Realitatea nu pare să-l confirme. George Steiner avea probabil dreptate cînd constata moartea tragediei ca specie a genului dramatic.

Pentru civilizația căreia-i aparținem și a cărei propensie universalistă și progresivă a reprezentat fenomenul cel mai dinamic și creator al istoriei cunoscute, primul moment auroral a fost al lumii grecești în secolele VI—V. „*Die Geburt der Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*“, titlul acesta dat de Nietzsche uneia din scrierile lui exprimă superb reprezentarea eidetică a auroralului prin excelență. Vor mai fi fost,

Scanned with OKEN Scanner

fără îndoială, asemenea momente în istoria altor lumi, străvechi sau depărtate : nu ne concernă. „Elam, Ninive, Babylone étaient de beaux noms vagues, et la ruine totale de ces mondes avait aussi peu de signification pour nous que leur existence même“, spusese Valéry în celebrul text care începe cu : „Nous autres civilisations, nous savons maintenant...“

Oricît a asimilat lumea elenică din civilizaţiile mai vechi, ca Iranul ori Egiptul, oricît de mult le-ar datora, ele ne rămîn străine şi rebarbative ; un stil uman şi un spirit în care ne putem noi cei de azi recunoaşte şi-a făcut apariţia în lume abia cu cetăţile greceşti. Biblia, după ce fusese, prin versiunea Septuagintei, integrată lumei alexandrine, a devenit prin Vulgata un monument constitutiv al conştiinţei europene în alt moment, tot auroral, al acesteia.

Spiritul auroral este impavid şi esenţialmente critic. Năzuinţa sa de cunoaştere merge pînă la impietate. Fiind el însuşi un spirit instaurator şi originar, nu are „nostalgia originilor“, nici a vreunei „vîrste de aur“ sau a vreunui paradis pierdut. (Să nu ne înşele aparenţele : nici în *Divina Comedie*, creaţie eminent auroralã, nu există o asemenea nostalgie). Spiritul auroral poate fi foarte religios dar niciodată devot. Putînd avea un simţ profund al sacrului (Dante, Melville, Dostoievski), el nu rămîne mai puţin „profan“ ca atitudine, chiar profanator (Rimbaud) ; de fapt înlătură distincţia dintre sacru şi profan, revendicînd o relaţie profană cu sacrul (adică, literal : în afara locului consacrat). Spiritul auroral ucide sufletul arhaic, îi corodează riturile şi tradiţiile, iar miturile le transformă în „mitologie“ (sau creează altele). Unii ar putea fi ispitiţi să suprapună auroralul cu arhaicul întrucît e „originar“ : în realitate originaritatea arhaicului e tautologică, repetîndu-se pe sine în aceeaşi structură închisă, în vreme ce auroralul generează o evoluţie şi o istorie. Auroralul îşi dezgrădeşte orizontul, sfărîmă fixitatea „vetrei“ şi mărginirea „zaristei“ : el e prin excelenţă deschis şi dinamic ; în locul autarhiei arhaice el aduce iniţiativa şi schimbul economic. Paul Zarifopol descrie fenomenul în termenii următori : „Bogăţia însă, creşterea şi concentrarea populaţiei, uşurinţa

Scanned with OKEN Scanner

de strămutare prefac sau distrug cadrele acele de viață simplă și aspră. Omul își ia voie să fie inteligent și curios, se îndrăgostește de noutate. Lucrul s-a întîmplat în cetățile grecești de pe la începutul veacului al VI-lea înainte de Hristos, în împărăția romană, în orașele italiene care au pregătit Renașterea ; și mișcarea a culminat în omul actual, care a moștenit, acumulat, avutul acelor civilizații revoluționare." (*op. cit.* I, 24). Criticul adaugă imediat următoarea observație : „Și regulat flașneta moraliștilor se înființează să deplore pieirea Virtuților străbune..." *(ibid.)* „Flașneta" aceasta acompaniază obișnuit teoriile organiciste care denunță ca dizolvant și negativ spiritul critic și în genere inteligența (privită în opunere cu „sufletul" și „caracterul"). Fără a ne osteni cu rapsodiile unor Klages sau Spengler, e cazul să discernem germenul erorii la doi gînditori mari, dealtminteri aurorali ei înșiși, dar azi dezafectați deși le datorăm pe neștiute o bună parte a ideilor curente : Saint-Simon „utopistul" și Auguste Comte. Ei au introdus în filosofia istoriei și în doctrina politică presupusa antinomie între organic și critic. Înclinația politehnicianului era în fond destul de reacționară, a contelui însă deloc ; nu e mai puțin adevărat că organicismul și mai ales anticriticismul au mai mult sau mai puțin o implicație reacționară.

E cu totul greșită părerea că spiritul critic ar stînjeni virtuțile creatoare. Creațiile aurorale sînt consubstanțiale cu cel mai lucid criticism. E de remarcat că momentele aurorale coincid istoricește cu epoci de criză, perioadele de echilibru fiind în schimb clasiciste și mai mult sau mai puțin dogmatice. La structurile arhaice nu poate fi vorba de „dogme", acestea presupunînd o elaborare doctrinală ; tot astfel nu poate fi vorba de echilibru ci de stagnare, echilibrul fiind în esență dinamic, presupunînd divergențe latente menținute aparent staționar într-o ordine articulată. Dar clasicismul are și el, ca și arhaitatea, un ritualism, o preeminență formală care, golindu-se cu timpul de viață și sens, devine superstiție, impediment. Atunci, atît în cazul structurilor arhaice, cît și în al clasicismului intervine criza, critica, momentul auroral.

Scanned with OKEN Scanner

Noţiunea de criză poate implica aspecte catastrofice, nesiguranţă şi cutremurare de relativ lungă durată, cu salturi, regresiuni şi acalmii aparente. Auroralul se poate instaura printre hecatombe şi ruine. Dar criza poate produce pur şi simplu o accelerată mutaţie în sens pozitiv (procesul fiind totuşi mult mai complex, interdependent cu altele). În toate cazurile spiritul critic se ciocneşte de nişte „forme fără fond" fie vetuste fie anticipative. În cultura românească momentul auroral prin excelenţă, cel reprezentat de Eminescu, Maiorescu, Caragiale, a fost şi momentul celui mai acut criticism.

Epocile aurorale au fost în trecut relativ limitate local şi relativ distanţate în timp, deşi cu mai multe recidive decît s-ar părea la o privire sumară : Evul Mediu de exemplu e expediat în bloc, ca o masă omogenă, fie că e socotit „întunecat", fie că e socotit „organic" : în fapt e vorba de un mileniu de istorie, deci de evoluţie şi metamorfoze, cu o viaţă foarte internaţională şi contradictorie în aspectele ei, acuzînd mai multe momente aurorale. În cursul istoriei frecvenţa şi raza acestora a crescut progresiv ; de asemeni, cu intensităţi intermitente şi etape variabile, durata lor. Nu e greu de văzut că e un fenomen de sincronism şi că secolele XIX şi XX sînt aurorale pe plan universal (ceea ce explică şi cazul Thomas Hardy). „Criza mondială" ţine de mult şi omenirea pare a se fi acomodat cu ea ca cu o stare cronică. „Mişcarea istorică ce se desfăşoară sub ochii noştri", de care vorbeau Marx şi Engels în *Manifestul Partidului Comunist* continuă să se desfăşoare sub ochii strănepoţilor celor de atunci, pe suprafaţa întregului glob şi a luat între timp aspecte pe care cei de atunci nu le puteau imagina, dar care au decurs şi decurg unele din altele. Oricît de divizată, lumea de azi e toată în conexiune şi durerile ei parturiente o împing către unitate. Capitalismul şi socialismul (căci de ele e vorba, în definitiv) nu stau faţă în faţă ca Ormuzd şi Ahriman, din şi pentru eternitate. Înfruntarea lor e mai curînd comparabilă cu a lui Zeus faţă de Cronos (ca să ne luăm comparaţia tot din mitologie, dar din una ce ne e mai apropiată). Propoziţiile următoare, formulate tot de Marx şi Engels, exprimă clar fenomenul : „Pentru noi comu-

Scanned with OKEN Scanner

nismul nu este o *stare* care trebuie creată, un *ideal* căruia va trebui să i se conformeze realitatea. Noi numim comunism mișcarea *reală* care suprimă starea actuală." (*Ideologia germană*; cf. *Marx, Engels, Lenin despre literatură și artă*, B.P.T. 1974, p. 47).

Creațiile spiritului nu sînt însă manifestări directe și egal exponențiale ale fenomenului. Nu toți marii creatori sînt aurorali, dar toți creatorii aurorali sînt mari. În poezia noastră, după Eminescu, caracter auroral are în mod eclatant Arghezi (orice ar spune depreciatorii lui de azi), iar acum Nichita Stănescu (orice aș fi spus eu bunăoară la un moment dat; faptul că-mi „plac" alții mai mult mă privește în definitiv personal și nu e, poate, decît o chestie de habitudine; natura aurorală a lirismului lui Nichita Stănescu are însă un radicalism esențial, asemănător cu al lui Rimbaud, — trebuie să se mai fi subliniat lucrul acesta).

Nu toate creațiile contemporane, la noi sau în lume, poartă în mod manifest un caracter auroral, dar îl poartă însăși această lume. Crizele pe care le-am trăit și cele pe care le aprehendăm sînt crize planetare din cutremurarea cărora lumea poate spera că :

My desolation does begin to make
A better life.

Scanned with OKEN Scanner

PRECIZĂRI NECESARE CU PRIVIRE LA PAUL ZARIFOPOL

Paul Zarifopol a murit brusc și relativ încă tînăr, nu numai în plină vigoare intelectuală, ci chiar la începutul unei etape noi a evoluției sale, ce-l ducea în mod vădit la elaborarea atît a unor studii de istorie critică asupra literaturii române cît și a unei viziuni filosofice proprii, pe care pentru moment nu putem s-o denumim decît sumar și aproximativ „ontologie contemplativă" ; vom încerca la urmă să dăm o idee asupra acestei viziuni prin cîteva citate. Nu numai că Zarifopol nu a mai apucat să dezvolte în noi cărți aceste preocupări foarte decis conturate, dar nu a apucat nici să-și strîngă în volume marele număr de articole, eseuri și studii rămase în colecțiile ziarului „Adevărul" și revistelor „Adevărul literar și artistic" și „Viața Românească" precum și în alte periodice. O parte din ele au fost culese în ediția întocmită de Al. Săndulescu în 2 volume sub titlul generic *Pentru arta literară,* 1971, dar majoritatea, din care și cele mai interesante din punctul de vedere la care ne referim (căci altminteri toate sînt extrem de interesante) au rămas pe dinafară. Din această cauză, opinia literară asupra lui Zarifopol, deși astăzi sensibil mai pozitivă decît în trecut, rămîne totuși mult sub cota reală, întemeiată fiind de cele mai multe ori, dacă nu chiar în cel mai bun caz, numai pe textele culese în volume ; nu vreau, firește, cîtuși de puțin să minimalizez aceste texte, care au însemnat pentru mine,

Scanned with OKEN Scanner

în anii mei de ucenicie, modelele și îndemnurile decisive, dar afirm că a-l cunoaște pe Zarifopol numai din acestea este a omite aspecte esențiale, a căror învederare e de natură a amenda fundamental și a ridica în mod considerabil cota actuală a criticului și gînditorului.

Excepție făcînd studiile informate și exacte ale lui Ov. S. Crohmălniceanu, Eugen Simion, Al. Săndulescu, Alexandru George, imaginea lui Paul Zarifopol în ochii unora, nu puțini, ignorînd în ultimă instanță chiar și cuprinsul textual al volumelor existente, se rezumă la tripla caracterizare de : scepticism, estetism și o anumită dezorientare în domeniul literaturii române, imputabilă (ca idee !) îndelungatei sale învățături germane și preocupării (aparent) exclusive cu literatura franceză. Privitor la cel de al treilea punct ar trebui numaidecît amintit faptul bătător la ochi că Zarifopol a dat prima ediție critică monumentală și riguros științifică din cultura românească, modelul pînă acum neegalat al oricărei alteia ulterioare și că o asemenea lucrare nu e posibilă, mai ales cînd e vorba de opera unui mare clasic (în speță I. L. Caragiale), fără o temeinică și amănunțită cunoaștere nu numai a respectivei opere ci a întregii literaturi naționale și a întregului context socio-cultural și istoric. Mai trebuie spus că o atare muncă a putut-o concepe și săvîrși mulțumită tocmai migăloasei familiarizări cu știința filologică occidentală. I s-a mai reproșat în chip stăruitor faptul de a fi prețuit în chip exagerat proza lui Minulescu ; această eroare a criticului e de atribuit simpatiei pentru spiritul de frondă și e, oricum, venială pe lîngă reticențele lui Lovinescu față de Caragiale (căruia i-l prefera pe Gh. Brăescu, scriitor remarcabil, într-adevăr, dar în mod strigător la cer inadmisibil de comparat cu *abisalul* Caragiale). Paul Zarifopol a fost printre cei dintîi care de la început fără ezitare au recunoscut caracterul radical al regenerării lirismului efectuată de Arghezi, a salutat cu bucurie estetică și intelectuală poezia lui Ion Barbu și *Eonul dogmatic* al lui Blaga, a prețuit pe Ion Vinea, pe Adrian Maniu, traducerea lui Ion Pillat după *Anabase* de St. John Perse și considera limba română ca avînd „superbe întinderi pentru poezie" ; în studiile postume (și care fără

Scanned with OKEN Scanner

îndoială erau materiale pentru o lucrare de mai mare cuprindere) asupra poeziei românești pre-eminesciene, a făcut un examen pătrunzător și avizat al valențelor estetice detectabile în versificația epocii, amendînd și rectificînd cîteva judecăți de valoare preluate didactic de la o generație la alta, subliniind simptomele notabile ale mutațiilor în sensibilitatea estetică a perioadelor istorice și repertoriului lor de modele ; de asemeni a relevat cu pertinență validitatea estetică a versurilor lui Dosoftei, Budai-Deleanu și Alex. Beldiman și a semnalat primele versuri curat moderne din poezia românească, inspirate și juste, cu timbru eminescian, la Iancu Văcărescu. Desăvîrșita libertate cu care Zarifopol judeca valorile literare universale și românești, întemeiată pe cunoașterea lor profundă și comparată, cu siguranța deplină a culturii și gustului, îl face să poată spune fără „complexe" nici supralicitări : „Așez pe Eminescu printre artiștii de felul lui Homer, Eshil, Dante, Shakespeare" (ceea ce, pentru un „sceptic" lucid și „rece" este, să convenim, o afirmație de un curaj și o responsabilitate enormă) ; sau : „Cred că un român poate astăzi spune liniștit că o pagină a lui Arghezi e superbă, că un pamflet întreg al lui Courier sau al lui Veuillot e nesărat, sec, nul". Zarifopol, care elogiind spiritul critic introdus de N. Iorga în istoria literaturii noastre vechi, spusese : „Cu asemenea judecată ne simțim dintr-odată foarte departe de vremea cînd V. A. Urechia așeza pe Văcărescu mult mai sus de Goethe" și care scrisese altădată : „poezia lui Goethe a avut un sunet nou cu totul, așa cum a avut scrisul lui Eminescu în limba românească, așa cum are acum al lui Arghezi", nu se sfiește cu alt prilej să declare : „nu-i de înțeles de ce nu am putea spune în auzul tuturor că punînd o poezie a lui Eminescu alături de una a lui Goethe, se vede numaidecît că a lui Eminescu e admirabilă iar a lui Goethe regretabilă, de nu chiar lamentabilă". Prestigiul și valoarea științifică ale lui Pârvan, pe care Zarifopol, el însuși om de rigoare științifică, le recunoștea și admira, nu l-au împiedicat să denunțe (ca și E. Lovinescu sau Pompiliu Constantinescu) caracterul inconsistent, bombastic

Scanned with OKEN Scanner

și cabotin al veleităților sale filosofante, de mare succes în epocă și de pernicioasă influență asupra tineretului.

După primul război mondial, cînd în urma alipirii Ardealului s-au ivit inevitabil anumite neconcordanțe de mentalitate între românii de peste munți și cei din vechiul regat, Zarifopol a contribuit la înțelegerea mutuală luînd apărarea spiritului „regățean" socotit versatil, negativist și „oligarhic" de către „frații de dincolo"; „Românul cultivat stă astăzi încă sub sugestia satirei lui Eminescu și a lui Caragiale. Iubitori de generalizări frapante și de formule aspru accentuate, noi ne-am făcut un sistem de auto-ironii pe care-l tot completăm aproape zilnic, și ne-am deprins să caracterizăm cu ajutorul acestui sistem societatea, viața noastră de stat și mai ales manifestările culturii noastre intelectuale. Astăzi ar fi sănătos, poate, să ne gîndim ceva mai adesea că însăși valoarea acestei satire este o dovadă de semnificativă valoare a culturii românești și să ne întrebăm cu serioasă curiozitate dacă acel îndelungat tratament de ironie critică pe care ni l-am aplicat, instruiți de cei doi maeștri și de alții ca ei, a putut rămîne fără efecte salutare asupra societății românești, (...). Cu oricîte păcate, de la cele mai grele și mai vătămătoare, pînă la frivolitatea capșistă, românii din regat au ajuns să-și dea o cultură cu savoare proprie, (...) Românii din fost monarhie austro-ungară sunt probabil destinați să contribuie bogat la realizarea unei culturi românești mai populare oarecum, însă această realizare nu va reuși prin dezbinare de cultura regățeană, „oligarhică" dar vie și necesar crescută din puterile proprii și libere ale societății noastre, (...) Spiritul critic în cultura noastră a fost o dovadă superioară de bun gust și vigoare intelectuală, (...) Și apoi o cultură de felul celei românești din Regat are puterea și meritul de a înțelege și asimila. Maiorescu, la bătrînețe chiar, a știut să înțeleagă și să prețuiască o literatură, cum se zice, 'țărănistă' sau mic-burgheză. O egală înțelegere pentru cultura 'oligarhică' a Regatului din partea culturii populare din provinciile alipite, ca și din a celei cu care se ostenește democrația regățeană, ar da tocmai orientarea normală zilelor noastre și vremurilor imediat viitoare, Ro-

Scanned with OKEN Scanner

mânii de dincolo vor putea ajuta indirect, pe cale socială, să dispară excrescențele caricaturale atîta vreme direct urmărite de satira și critica ‚oligarhilor' regățeni. Pentru cultura general românească a viitorului, ideologiile, graiul și gustul, dezvoltate vreme de un veac aproape în viața liberă a românilor din Regat, vor rămîne hotărîtoare". (*Regățeanul*, în „Adevărul", 20. IV. 1928). După o jumătate de veac putem vedea acum cu ușurință că asimilările s-au produs în mod firesc în sensul preconizat de Zarifopol.

În privința „estetismului" ce se atribuie lui Zarifopol e suficient să citățm, pentru a lămuri chestiunea, cîteva numai din răspicatele sale precizări : „Estet e, cum am zice, un caraghios care face pe maniacul de artă" ; „... a face front energic contra estetului, care poartă arta în eșarpă și joacă pe epilepticul frumosului perpetuu" ; „Nu-mi pare posibil să nu existe oameni cărora le e clar că a considera arta estetic nu are nimic a face cu mofturosul estet" ; citatele acestea sînt luate din volumele cunoscute ; iată și un pasaj dintr-un articol rămas necules : „...trebuie să adaog, ca unul ce sînt înfierat ca estet, că n-am avut și n-am nici o stimă pentru ceea ce unii numesc *stilist*, și că nu înțeleg cum, în arta cuvîntului, calitatea producerii ar putea depinde de altceva decît de calitatea gîndirii și a fantaziei". (*Din istoria socialismului român*, în „Adevărul", 15.X.1930 ; aceasta o spune autorul plachetei *Despre stil*, criticul care a studiat cu aplicație stilul marilor scriitori, și care aproba convingerea lui Flaubert că o frază falsă fonetic e falsă și lăuntric ; e clar că prin termenul „stilist" din pasajul citat, Zarifopol înțelege „calofil" ; nu o dată a condamnat „stilul frumos", la Renan în cel mai vestit exemplu, dar și la mulți alții). Următoarea propoziție din eseul de la începutul plachetei *Despre stil* exprimă lapidar punctul său de vedere ; „Critica stilului implică fatal critica gîndirii". Zarifopol avea o funciară oroare de „estetism", în care vedea cea mai manifestă formă de „moft" și de „strîmbătură". Dar în judecarea operei de artă considera punctul de vedere estetic ca elementar și primordial obligatoriu (chiar dacă nu exclusiv, cum o și spunea și cum el însuși a dovedit în practică). Nu

Scanned with OKEN Scanner

o dată a afirmat în termeni tranşanţi aceste prea evidente lucruri : „Se poate nădăjdui totuşi că şi inteligenţelor elementare le stă în putere să se lumineze într-atît ca să vază că e normal şi oarecum obligator să interpretezi arta mai întîi estetic, să o judeci după norme artistice, fiindcă e artă şi nu de alta. Pe urmă ; liber e oricare să întrebuinţeze arta cum îl taie capul, cum îl duce gîndul. Mi se pare că postulatul acesta e şi logic şi modest".

Considerînd că artistul adevărat, ca orice alt om, dealtminteri, care se consacră cu irezistibilă vocaţie şi pricepere unei activităţi anumite, este, prin însăşi fatalitatea acestei porniri, înclinat să vadă unilateral în acea îndeletnicire raţiunea de a fi nu numai a sa proprie ci şi a vieţii şi a lumii, Zarifopol dădea ca exemplu pe Goethe : „Zicea Goethe : scopul vieţii este să dea naştere poeziei dramatice ; altfel la ce ar fi bună toată comedia asta ? Paradoxul apare aproape cinic, însă vorba lui Goethe, în realitate, spune în formă tare ceea ce necesar se întîmplă în orice suflet fixat cu toate energiile lui asupra unui punct al realităţii. (...) Evident : pentru a strînge toată lumina asupra unei ţinte, spiritul trebuie să se orbească asupra restului. (...) Vorba despre scopul vieţii şi poezia dramatică ieşise din gura unui poet şi a unui director de teatru pasionat de meseria sa. (...) În privinţa artelor, mult cumpănitul Hofrat von Goethe arată un extremism de o rară frumuseţe". Altă dată însă spune : „Literaţii şi artiştii alunecă lesne în copilăroasa credinţă că valorile produse de dînşii stau mai presus de oricare altele, că în definitiv lumea trebuie să trăiască de hatîrul artei şi al literaturii". Nu e nici o contradicţie, ci doar acelaşi fenomen considerat o dată în funcţia sa legitim subiectivă, apoi obiectiv, în plan social. Şi poate nu numai în plan social ; iluzia oricărei proiecţii teleologice e denunţată de Zarifopol în favoarea existenţei în sine, pur şi simplu, cu valoare imanentă ca atare : „Nici o valoare nu poate fi, cu bună judecată, pusă mai presus de viaţă. Adevărul este numai un mijloc, pe lîngă altele, în serviciul acestei valori supreme, care le condiţionează pe celelalte". Afirmaţia aceasta, de asemenea în consens cu Goethe, care a ex-

Scanned with OKEN Scanner

primat nu o dată gînduri asemănătoare, ar avea aerul că duce la un „vitalism“ pragmatic în care noţiunea de adevăr obiectiv se minimalizează. Dar ca şi a lui Goethe, pe care, în ciuda frecventelor ireverenţe ce-i adresează (mai mult pentru a-i irita turiferarii) îl admiră, — e drept, nu fără mari rezerve, dar şi cu profundă convingere — atitudinea lui Zarifopol nu înseamnă opţiune într-o presupusă alternativă „viaţă *sau* adevăr“ şi nici stabilirea unei ierarhii între aceste valori, căci nu e vorba numai de viaţa proprie ca instinct iraţional de conservare, ci de ideea spinozistă despre fundamentala perseverenţă a fiinţei în esenţa ei, subordonată substanţei absolute. Iată ce spune Zarifopol în alt loc : „Sufletul individual trebuia să se complice. Trebuia să sape în el ideea că nu existenţa lui de dobitoc e valoarea interesantă, ci creaţia, sporul de frumuseţe şi de bine, silinţa de a adăogi bunuri noi sau supunerea modestă să exprimi şi să conservi parte din creaţia nouă a altora, cînd nu te pricepi la mai mult. (...) Înţelesul său este : primatul obiectivităţii în viaţă, chiar cu preţul vieţii. Însăşi această obiectivitate e o frumuseţe ciudată şi imensă“. (*Noutatea creştină*, în „Adevărul literar şi artistic“, 4.IV.1926 ; Zarifopol, care nu era, cît se pare, un credincios, avea faţă de creştinism un mare respect, evident de natură laică şi de un spirit cît se poate de antidogmatic, sincer însă şi avizat ; faţă de accentuarea extremă, la scara socială, după primul război mondial, a unor fenomene de extravertire pe care le-a caracterizat ca „energie furioasă“ şi „primat al obrăzniciei“, el recurge, între altele, recomandîndu-le ca lecturi salutare, la *Imitatio Christi* şi la predicile lui Bourdaloue, — cf. articolul *Creştinism de actualitate*, în „Adevărul literar şi artistic“. 21.V.1926).

Prin „obiectivitate“ Zarifopol ţine să sublinieze că nu înţelege „ceea ce se numeşte comun : spirit de obiectivitate“ ci o „obiectivitate fără subiect“ (în germană : „*Gegenständlichkeit*“), pe care o situează în ceea ce el numeşte „cîmpul teoriei pure“ sau „planul spectacular“, adică pur contemplativ : „Faptul că unii oameni cu viaţa intelectuală de excepţională intensitate, ca Spinoza şi Goethe, s-au simţit îndemnaţi să-şi formuleze gîndirea

Scanned with OKEN Scanner

în chip impersonal (Goethe : *ES dichtet*) nu e o simplă manifestare a spiritului de sistemă sau a vreunei cochetării, ci însăşi expresia impersonalismului real al planului contemplativ. (...) Cîmpul teoriei pure nu se supune metodei genetice a explicărilor evoluţioniste. Acestea pleacă de la amănunte empirice, biologice şi antropologice, ce nu pot funcţiona ca principii decît în plan psihic-fizic. Nici un amănunt din empiria psihic-fizică nu poate fi principiu de cunoaştere ; ideea adevărului trebuie prealabil pusă, pentru a da vreunui amănunt empiric înţelesul de *fapt* şi a construi ştiinţă". (*Polemică abstractă,* în „Viaţa Românească", aprilie 1933) ; „Îndreptarea spiritului către eul supra-empiric schimbă orientarea valorilor umane şi ne deprinde a constata, fără dezolare nici intelectuală nici morală, disparatele experienţei, ci, din contră, a simţi frumuseţea disonanţelor celor mai insolubile între aspectele valului empiric. Este un formalism profund care îndreaptă spiritul spre obiectivitate estetică şi nu mai mult spre simplista sistematizare ierarhică prin care se dă unor cuprinse empirice rang de principiu". (*Valori umane,* în „Viaţa Românească", mai 1927). Ceea ce Zarifopol numeşte aici „eul supra-empiric", în alte locuri „eul profund", exprimă evident cu totul altceva decît noţiunea psiho-empirică, subiectivă, a „eului" personal ; altceva şi decît „das absolute Ich" al lui Fichte, cu care ar avea similitudini dar care e prin excelenţă sistematizator şi ierarhizant ; nici cu „le moi nouménal" al lui Maine de Biran, de esenţă totuşi psihologică şi personală, nu se poate întîlni, deşi formula ca atare nu i-ar fi nepotrivită ; în schimb, fără a se confunda cu el, se apropie mult de „eul pur" postulat de cumnatul său Ioan D. Gherea în *Le moi et le monde* (şi Maine de Biran, în *Notes sur Kant,* vorbeşte, dar cu un înţeles diferit, de un „eu pur"). Aş cuteza să sugerez, oricît de neaşteptată ar putea să pară, o apropiere şi de „inconştientul colectiv" al lui C. G. Jung precum şi de „sinele" cel mai adînc pe care acesta îl relevă în gîndirea alchimiştilor şi prin care conştiinţa individuală concordă cu totalitatea universului, mai nimerit spus, fuzionează, se contopeşte cu

Scanned with OKEN Scanner

ea ; aș împinge mai departe cutezanța sugerînd o apropiere între acest concept al lui Zarifopol și „*Atman*"-ul brahmanic. Atitudinea estetică, așa cum se poate înțelege din precedentul citat, nu are evident nimic comun cu estetismul ; „obiectivitatea estetică", viziune contemplativă a esențelor lumii în infinita lor „disonanță" și „disparitate", cu profunda și misterioasa lor îndreptățire ontologică, este o atitudine ce neagă, anulează, autismul individual și volițiunile sale ipocrit travestite în „metafizică" și „morală" (în eseul *Polemică abstractă* Zarifopol denunțase „incursiunile abuzive ale eticei și metafizicei în teoria pură", adăogînd ; „Metafizica e prin excelență product al dublărilor practice) ; obiectivitatea estetică e așadar o atitudine de cunoaștere și totodată implicit și una morală, dar fără observanță și precepte, fără „simplista sistematizare ierarhică prin care se dă unor cuprinse empirice rang de principiu", propriu-zis o morală „fără obligație nici sancțiune" (cum, pe cu totul alte baze, încercase să o propună J. M. Guyau).

Ontologia contemplativă a lui Zarifopol, sau, cum o numea el, „teoria pură" (gr. *theoreo* = contemplație) implică în ultimă instanță o anumită „religiozitate", de esență panteistă : „Contemplarea este o clipă de respect necondiționat față de lume așa cum este. Există un prestigiu al existenței ca atare. (...) Astfel putem numi contemplarea o atitudine de panteism neformulat, în care binele și răul apar deopotrivă misterioase, deopotrivă necesare. Există o trebuință a spiritului de a privi cît mai ascuțit lucrurile așa cum sînt date și impuse, inclusiv răul cel mai crunt și mai hidos, cel izvorît din voința omenească". (*Despre tragedie*, în „Adevărul literar și artistic", 20.II.1932). Ideea despre disparitatea și pluralismul realului, deci despre heterogeneitatea lumii și caracterul prin urmare artificial al concepțiilor unitare, sistematice și cauzaliste, o adoptase Zarifopol poate și de la bergsonism, mai probabil însă de la David Hume, filosoful pe care-l prețuia ca pe cel mai lucid și radical antidogmatic. Dar acel „panteism neformulat" presupune totuși, poate tot „neformulată", o anumită idee de unitate, nu stringentă ca la Spinoza, ci mai la-

Scanned with OKEN Scanner

bilă, mai laxă, ca la Goethe, gînditor mai mult sau mai puțin sceptic, care, în formula eleată și pitagoreică *hen kai pan* („unul și totul") pe care și-o însușise, accentua oricum mai mult termenul al doilea, cel de totalitate, care presupune varietatea, *die Mannigfaltigkeit*. Pe de altă parte, dacă, așa cum se vede, în noțiunea de contemplație propusă de Zarifopol coincid esteticul, cognitivul și eticul, înseamnă că avem de a face cu o concepție totuși unitară sau mai bine zis totalizantă asupra existenței ca atare. (E interesant că în viziunea sa antiunitară și anti-sistematică, prin care are atîtea laturi comune cu Hume, Zarifopol nu pleacă de la un empirism ci dimpotrivă de la un raționalism declarat antiempiric).

Atitudinea contemplativă prescrisă de Zarifopol nu e cîtuși de puțin o pasivitate. Dimpotrivă, cum se poate vedea, preconizează creația, „silința de a adăogi bunuri noi" sau măcar de a „exprima și conserva parte din creația altora"; mai mult decît atît, consecvent cu această atitudine contemplativă, din ea decurge un eroism pacific cu sens de cunoaștere, omenie și demnitate civică: „Pînă acum nu s-a închipuit eroismul decît ca măciucă pusă în formula: care pe care? Se poate închipui însă eroism și altfel: să încerci otrăvuri pe tine pentru a le preface în leacuri pentru toți; să te dai morții pentru a păstra o viață obiectiv superioară, sau ca o tăcută și mîndră protestare". (*Concurentul. — Note despre Gandhi.* —, „Adevărul", 21. III. 1930). Această atitudine contemplativă, care dă o intensitate extremă existenței, adîncind perceperea frumuseții, nu mai puțin și a cruzimilor ei, și care e totodată antidotul desfrîului și disperării, Zarifopol o numește „actualism", cu un termen împrumutat probabil de la Aloys Riehl, filosoful ale cărui prelegeri le urmase cu asiduitate la Halle; nu e în fond altceva decît vechea temă aristotelică a *entelehiei*, cu o nuanță în plus care asociază ideea de act cu cea de contemplare. Zarifopol vorbea, spre pildă, de „actualismul și independența splendidă a vechilor Greci"; într-un eseu scris cu ocazia centenarului morții lui Goethe, spune: „Goethe a fost actualist, inclusiv pînă

Scanned with OKEN Scanner

la riscul de a-şi compromite reputaţia. S-a consolat prealabil" ; mai înainte spusese : „Goethe ştia aşa de frumos că cel mai diferenţiat individ rămîne captiv şi îndatorat vremii în care trăieşte, că orice fel de avuţie omenească e produs de colaborare". (*Goethe, aşa, în general*, „Adevărul literar şi artistic", 27.III.1932). „Actualismul" acesta nu e un simplu *carpe diem* horaţian, de esenţă pragmatică şi mărginit empirică. Gustul şi conştiinţa *actualului*, implicînd în atitudinea contemplativă „trebuinţa spiritului de a privi cît mai ascuţit lucrurile aşa cum sînt date" capătă la Zarifopol o mare profunzime prin înţelegerea şi acceptarea necesităţii ineluctabile a morţii, lege şi taină a lumii ; nu este vorba doar de „resemnare" ; perspectiva morţii conferă „actualismului" lui Zarifopol nu numai un sens împlinitor al existenţei, ca în *Sein-zum-Tode* heideggerian, ci o plenitudine şi o aură infinite, un stil şi o ţinută de rang suprem uman : „Mînaţi de simpla voinţă, cei mulţi gonesc blestemaţi spre viitorul himeric ; pentru dînşii nu-i făcut farmecul fără seamăn al actualităţii eterne. Savoarea de infinit închisă în orice clipă care ne arde adînc nu există pentru simţul obtuz al celor ce se clatină neîntrerupt între zgîndărirea aşteptărilor şi tîmpirea dezamăgirilor statornice, Încîntarea metafizică * cuprinsă în orice actualitate energic gustată, atunci cînd, cu stranie înfiorare, simţim singurătatea esenţială în care stă tainic cufundată persoana noastră adîncă, liberată de subiectivismul iritat şi grotesc al ambiţiilor sociale, nu-şi poate afla încheierea armonică decît în rezonanţa pe care ne-o strecoară, subtil şi energic, moartea. Ea ne prescrie să luăm viaţa înţelept şi eroic. Prin ruperea absolută a persoanei din grupul social, din superficialele lui agitaţii şi rătăcirile lui pueril pretenţioase, prin topirea fiinţei noastre în nimicul mut şi indiferent, moartea dă indispensabilă delimitare energiilor noastre,

---

* Termenul nu mai e luat aici în sensul pelorativ din pasajele citate anterior : în contextul de faţă el are nuanţa de *numenal*.

Scanned with OKEN Scanner

ne insuflă o atenţie superioară către valorile ce sîntem chemaţi a realiza, ne învaţă a preţui lucid şi intens momentul ce se oferă din plin, ne izbăveşte de copilăriile sălbatice şi caraghioase ale voinţei, în pornirile ei stupide şi deşuchiate. Durerile delicioase ale dorurilor, beţia nebună a împlinirilor, palpabilul înfiorătoarelor precizii în farmecele realizării, nu sînt date decît celui ce, în orice clipă bună, aude moartea". (*Cadrul morţii*, „Adevărul literar şi artistic", 26.I.1930). Aceste gînduri, în care se vădeşte fidelul şi avizatul ascultător al muzicii lui Mozart, pot părea surprinzătoare celor ce şi-au făcut despre Zarifopol o imagine mărginită la tipul scepticului inapt de experienţe existenţiale profunde şi al „raţionalistului" uscat şi ricanant. Iconoclastul zeflemisitor şi demolator al „lucrurilor sfinte" efectuase în realitate mult mai autentice şi serioase sondaje în abisurile fiinţei decît trublionii patetici ai epocii, iar ironia, cinismul şi aparentul libertinaj al spiritului său se însoţeau cu, nepurtată la vedere, o etică poate nu exagerat de austeră dar, definită prin înţelepciune şi eroism, aşa cum spusese în pasajul citat.

S-ar părea că există o contradicţie între „singurătatea esenţială în care stă tainic cufundată persoana noastră adîncă" şi afirmaţia citată mai înainte cu privire la faptul că „cel mai diferenţiat individ rămîne captiv şi îndatorat vremii în care trăieşte, orice fel de avuţie omenească e produs de colaborare" ; acolo era vorba de Goethe, pe care Zarifopol îl apăra de diversele forme de blam moral iscate din veninul invidiei şi bîrfelii, cu acuzele de egoism, insensibilitate, prea mult noroc şi cîte altele, ce nu lipsesc niciodată cînd e vorba de un ins în afară de serie. Pasajul în cauză se află după o suită de lămuriri a căror prea evidentă justeţe nu are nevoie de alte susţineri şi din care citǎm : „Goethe, cum vedem, şi-a trăit pur şi consecvent pornirile, ceea ce pentru el revenea a-şi trăi talentele. Asta e ! Faptul este rar şi supără pe ceilalţi. Obişnuitul egoism este impur şi mediocru. (...) Omul pe care-l pomenim astăzi nu putea să nu ştie că prin binecuvîntare firească îşi răscumpăra din belşug, către semenii săi, egoismul. Era cerinţă de echilibru vital, să fi fost cum a fost. (...) Pre-

Scanned with OKEN Scanner

dispunerea fundamentală a spiritului era la Goethe, să zicem : panteistă. Uşor înţelegem aceasta la orice individ în care recunoaştem o nemereală rară a zarului creaţiunii. Îi dădea mîna să se simtă în armonie cu totul, să se perceapă pe sine ca icoană a puterilor din adînc. Avea, de aceea, şi fatalismul voios implicat în asemenea sănătate profundă. (...) Abilităţile vieţii lui Goethe, pentru care au distilat venin feluriţii literaţi carieriști ai virtuţilor aspre... nu erau decît jocul resorturilor unei creaturi turnată de natură cu cea mai sigură intenţie. (...) Apoi, avînd atîtea şi atîtea de împlinit, trebuia să mărturisească cinstit : *der Handelnde ist gewissenlos.* Din aceste vorbe se mai poate înţelege că nici sensibilitatea sau măcar imaginaţia morală a acestui artist şi om de ştiinţă atît de excesiv nu era aşa de obtuză cum vor moraliştii de diverse ocazii. Goethe provoacă teribil invidia şi tot felul de ciuzi. Prea a avut în grad miraculos puterea de a-şi vedea de treabă. În acest grad fenomenul e paradoxal şi exaspera cu deosebire pe neputincioşii convulsivi...“ (urmează pasajul în cauză).

În Goethe mai bine decît în oricare altul putea găsi Zarifopol un exemplu perfect de „actualism“, unul adică la care această atitudine să fie în mod firesc permanentă, chiar şi în cele mai convenţionale manifestări din viaţă şi din operă (deloc rare la el, cele din operă tinzînd, nu tocmai asimptotic, spre platitudine, cele din viaţă avînd însă totdeauna la el un rost foarte înţelept, o motivaţie subtilă, mulţumită căreia nu-i prejudiciau autenticităţii şi firescului). Contemplarea şi înţelegerea totală a „actualităţii eterne“, a clipei ca realitate absolută încărcată de infinit, perceperea maximă, exhaustivă, a detaliului ca univers, le întîlnim în grad şi mai intens la Dante, Shakespeare sau Tolstoi, creatori de o forţă superioară lui Goethe *ca artişti,* dar ceea ce numeşte Zarifopol „actualism“ este în primul rînd un mod de viaţă, o soluţie filosofică a existenţei, iar din acest punct de vedere nimeni nu-l reprezintă în chip mai integral decît Goethe. Un spirit capabil de a-şi simţi în asemenea măsură, ca Goethe, concordanţa cu *das Weltall,* nu poate să nu se simtă solidar cu formele acestuia de manifestare, timpul istoric şi lumea ca lume, adică

Scanned with OKEN Scanner

să se simtă „captiv și îndatorat vremii în care trăiește", cunoscîndu-și propria avuție, adică viața personală și creația, ca „produs de colaborare". Dar tocmai de aceea, „subiectivismul grotesc al ambițiilor sociale", cum zice Zarifopol, este de repudiat, întrucît „grupul social" cu „superficialele lui agitații și rătăcirile lui pueril pretențioase" nu e decît un agregat de autisme impermeabile și închistate, împinse de obstinate volițiuni. Aerul scorțos și solemn pe care-l arbora Goethe în „grupul social" era o tactică defensivă devenită reflex, mulțumită căreia eschiva solicitările grupului, acoperindu-și sub toga demnității libera și robusta sa indiferență. Despre aceasta scrie Zarifopol într-un loc, numindu-l pe Goethe „impecabilul *poseur*"; „Prin acest costum țesut din superbe blagosloviri este greu să zărești formele adevărate ale acestei inteligențe excepțional de intense, și nu se poate hotărî în ce măsură seninătatea lui ceremonioasă nu trebuie înscrisă la rubrica neeufemistică a unui *je m'en fichisme* simplu și salubru". (*Intelectualul*, în *Registrul ideilor gingașe*, Buc. 1926, p. 136). Cu privire la „repudierea subiectivismului grotesc al ambițiilor sociale" și la „topirea ființei noastre în nimicul mut și indiferent", cum zicea Zarifopol în pasajul citat (acest „nimic mut și indiferent fiind în ultimă instanță totuna cu „*das All*", „Totul", în care se aude, poate, „muzica sferelor"), a scris Goethe, printre multe altele de același sens, o poezie celebră cu titlul *Eins und Alles* (= unul și totul", *ken kai pan*), în care spune (în definitiv niște locuri comune ale sapienței contemplative de totdeauna și de pretutindeni) : „*Im Grenzenlosen sich zu finden, / Wird gern der einzelne verschwinden, / Da löst sich aller Überdruss; / Statt heissem Wünschen, wildem Wollen, / Statt lästgem Fordern, strengen Sollen / Sich aufzugeben ist Genuss, // Weltseele, komm, uns zu durchdringen!*" (mai lapidar și mai frumos spune Voiculescu : „*Cetatea, tu, vă zbateți în furia de-afară; / Eu, dezbrăcat de mine, universal dispar*"; sonetul CCXXIV).

Sînt trei sfere de existență ale insului uman; situarea fiecăruia în fiecare din ele e în raport atît cu dispozițiile sale funciare cît și cu variațiile celor momentane : primele două au caracter eminamente social;

Scanned with OKEN Scanner

a doua, despre care vor fi mai multe de spus, nu e de fapt decît degradarea celei dintîi.

Prima sferă este aşadar a lumii şi vremii în care insul trăieşte ; deşi fiecare se află în mod fatal în această zonă, participarea conştientă şi sporitoare la metabolismele ei complexe, avînd ca rezultat „produsul de colaborare", recte „orice fel de avuţie omenească" materială şi spirituală, e variabilă de la un individ la altul, în funcţie de luciditatea, capacitatea de asimilare, calitatea şi puterea fiecăruia ; cu cît acestea sînt mai deficiente, individul respectiv este mai atras şi mai condiţionat de a doua sferă, cea a „subiectivismului iritat şi grotesc al ambiţiilor sociale", cu „superficialele lui agitaţii şi rătăcirile lui pueril pretenţioase", sfera poftelor, trăncănelilor, vanităţilor şi automatismelor mentale stereotipe, adică a ceea ce se numeşte azi „alienare" ; (este vădit că o imensă parte, poate chiar covîrşitoare, din „activitatea" pe care o întreţine societatea modernă, aparţine acestei sfere). Între aceste două sfere nu există o netă demarcaţie, ba chiar, dacă pot să mă exprim astfel, ele ocupă acelaşi spaţiu ; în grad variabil, fiecăruia dintre noi ni se întîmplă să lunecăm în cea de a doua. De aceea, despre „grupul social" şi despre societate în genere, se poate cu egală îndreptăţire vorbi şi de bine şi de rău, cum a făcut şi Zarifopol. „Subiectivismul grotesc al ambiţiilor sociale" îşi face loc, de prea multe ori cu succes, în cadrele mecanismului social, mulţumită inevitabilelor imperfecţiuni ale acestuia, sau, poate mai bine zis, acolo unde şi atunci cînd organismul se sclerozează în mecanism. Întrucît textele lui Zarifopol pe care îmi întemeiez prezenta dare de seamă sînt practic astăzi necunoscute, urmez a da, fără economie, cîteva citate (de fapt această dare de seamă nu năzuieşte să fie decît o mică antologie de texte însoţite de un minim comentar) ; „... Nu ştiu de ce maliţiozitatea populară a dat exclusiv în spinarea ţiganului dorul de a ajunge împărat. Acest dor stăpîneşte masa omenească toată. Cei liberi de această pornire sînt exemplare cu totul rare, ciudate şi, cum cred, deosebit de preţioase ale speţei noastre. Şi nici nu poate fi altfel ; dragostea autentică de muncă productivă nu se poate întîlni decît în acel tip uman

Scanned with OKEN Scanner

care-i natural înzestrat cu o putere de invenţie viu afirmată. Acest tip este, fără îndoială, o nimereală cu totul rară a naturii. În schimb, societatea, prin formaţiile sale ierarhice a trebuit, de la origini, să stîrnească şi să cultive pornirea elementară de a stăpîni şi voluptatea aroganţă şi leneşă de a porunci. Neapărat, viaţa civilizată cere administrare organizată, şi administrarea implică ierarhie. Dar activitatea administrativă este pur formală şi prin ea însăşi sterilă ; de aceea în ea se poate deschide loc pentru un uriaş parazitism, ascuns sub masca prestigioasă a puterii. Cu cît producţia — aceea care-şi merită numele — scade, cu atît activităţile formale cresc excesiv. (...) Cu cît valoarea reală scade, calitativ şi cantitativ, cu atît se înmulţesc birourile, directorii, subsecretarii, inspectorii, misiunile şi comisiunile. Bunurile se împuţinează, dar expresele, avioanele, limuzinele, gonesc pline de cîrmuitori şi intermediari, plini ei înşişi de idei organizatoare. (...) Desigur, activităţile formale — politică, afaceri, administraţie — au o grozavă putere de seducţie. Ele sînt cîmpuri pentru un diletantism îndrăzneţ, profitabil şi glorios. Pe treapta cea mai înaltă se poate desfăta incompetenţa cu cea mai deplină autocraţie. Lipsa efectivă de răspundere creşte cu rangul". (*Geniul organizator*, în *Registrul ideilor gingaşe*, pp. 68—71). „De cînd există 'cultură', moftul terminologic a fost scăparea neputincioşilor, şi importanţa acestui mijloc de salvare, atît de bun şi atît de ieftin, a trebuit neapărat să crească în raport direct cu sporirea numerică şi specializarea intelectualilor de stat, obligaţi să reprezinte şi să oficieze. (...) Din fire, ochii şi inima omului obişnuit tînjesc după biroul funcţionăresc. În ideal, această mobilă simbolică ademeneşte prin dublu farmec : deţinerea unei porţiuni de autoritate, şi exercitarea de activităţi formale ; dare de ordine, indicare de planuri şi idei, luate fără şovăire scrupuloasă de la producătorii adevăraţi. Arta de a dilua idei, de a zemui cinci broşuri, zece articole şi o duzină de conferinţe, din substanţa vie şi bogată a unei jumătăţi de pagină născută din vigoarea proprie a altuia, este o artă care merită să fie numită 'directorială'. Tipul directorului este o specie eminent pitorească în fauna socială

Scanned with OKEN Scanner

a vremii noastre, și un obiect de studiu care va deveni captivant în timpurile tîrzii, cînd economia esențială a vieții istorice va fi redus parazitismul pînă aproape de anularea lui deplină. (Aici cred că autorul se amăgește, Al. P.). (...) Viața culturii nu poate depinde de birouri, comisiuni sau propagande culturale, întocmai cum procrearea unui copil reușit nu depinde de vreo consfătuire în sînul familiei. Cultul voinței este un moft al impotenților, al rataților și al snobilor. Crearea este fatalitate și mister. Aici dogma predestinării se aplică cu asprimea ei desăvîrșită. Nici un subterfugiu nu poate aduce mîntuire, iar păcălirea prostimii este o mîngîiere vremelnică, amar înșelătoare. Crearea hotărăște, doar, viața culturii. Nașterea valorilor pozitive, denunțarea și distrugerea prostiilor și minciunilor sînt operații irevocabil încredințate talentului, și nu există putere în stare să i le ia și să le treacă sedentarilor culturali". *(Culturalii,* „Adevărul literar și artistic", 15. VI. 1928). „Învățămîntul muncitoresc este fapta cea mai decisivă pentru desciocoizarea societății românești. E vorba de anularea, grozav de înceată dar sigură (oare ? Al.P.) a idealului intim al lui Rică Venturiano și al lui Nae Cațavencu. Lumea de funcționari și de negustori de politică, pe care a trebuit să o nască statul nou, a fost o perpetuare amplificată a ciocoismului vechi. Suflete sterile, autoritare și pizmașe de clienți ai patronilor politici, clienți înălțați sau degradați la fiecare schimbare de guvern, suflete clătinate din an în an între umilință și obrăznicie, ele incarnează negația spiritului cetățenesc. Neutralizarea acestui material social sterp prin însuși excesul lui, nu o va putea realiza decît o singură putere ; lucrătorul cultivat, scos din umilință, pătruns de energia independenței și a ridicării prin puterile proprii. Lucrătorul industrial dorește neapărat să știe cartea surtucarilor, să fie profesionist competent, să nu rămîie prostit și desconsiderat, pe din afară de ceea ce se știe, se descoperă și se aplică în lumea care, astăzi, fierbe de inventivitate tehnică. Nu copist plictisit și chiulangiu, nu cantelarist ignar și plin de pedantism impertinent, nu debitant de fraze și trepăduș politic și 'cultural', ci meșter producător cu inițiativă și răspundere, acesta e ce vrea și ce,

Scanned with OKEN Scanner

fatal, va face, învățămîntul muncitoresc". *(Învățămîntul muncitoresc*, „Adevărul", 31. III. 1929). „Un stat e exact atît de inteligent, de cultivat și de prosper, cît de inteligenți, luminați și înstăriți îi sînt cetățenii. Așa numita pregătire sufletească — vorbă favorită a literaților propagandiști — nu se obține adevărat prin teatre populare și conferințe de istorie patriotică sau umanitară ; ea este urmare indirectă a cultivării științifice profesionale, a stimulării talentului și a răsplătirii drepte a acestuia". *(Ibid.)*.

A treia sferă, cea a „singurătății esențiale în care stă tainic cufundată persoana noastră adîncă", a „eului profund", a „eului supraempiric", care ne „prescrie să luăm viața înțelept și eroic", „ne insuflă o atenție superioară către valorile ce sîntem chemați a realiza", și care ne mîntuie de „superficialele agitații și rătăcirile pueril pretențioase", „prin topirea ființei noastre în nimicul mut și indiferent", ni se păruse că ar putea fi cumva suprapusă, mai mult sau mai puțin, cu *Sein-zum-Tode* heideggerian ; de asemeni și celelalte două ar putea fi luate ca reprezentînd una ceea ce Heidegger numește *in-der-Welt-sein*, necesara situare a insului în coordonatele sale sociale, iar cealaltă, a „superficialelor agitații și rătăciri", ca putîndu-se asimila cu „*das Man*", adică „lumea" în sens peiorativ. De nicăieri nu reiese că Zarifopol ar fi cunoscut gîndirea lui Heidegger ; nici nu importă, dealtminteri. Cele trei sfere ale existenței insului nu coincid numai cu cele descrise de Heidegger. Ele se întîlnesc și cu cele trei tendințe care, în reprezentarea brahmanică, solicită ființa umană, pe trei paliere calitativ diferite ale comportamentului *sattva*, *rajas* și *tamas* ; „Din *sattva* se naște Cunoașterea, din *rajas* năzuința vie ; delăsarea și tulburarea minții vin din *tamas*, la fel ca și necunoașterea". (*Bhagavad-Gita*, XIV, 17 ; cf. *Filosofia indiană în texte*, tr. coment. Sergiu Al-George, Buc. 1971). Mai departe, atribuind totuși fiecăreia din aceste trei tendințe o anumită formă de cunoaștere, poemul brahmanic le caracterizează, pe primele două, astfel : „Cunoașterea prin care vezi în toate ființele o singură existență neclintită, neîmpărțită în cele ce-s împărțite, — să știi, ea ține de *sattva*. Cunoașterea

Scanned with OKEN Scanner

care prin separare vede în toate ființele existențe deosebite, de diferite feluri — acea Cunoaștere, să știi, ține de *rajas*". (*Ibid.* XVIII, 20, 21). Cu privire la *tamas* nu mai e, din punctul de vedere al lui Zarifopol, nimic de spus, citatele pe care le-am dat fiind suficient de grăitoare. De remarcat este însă că gîndirea pluralistă și discriminatorie a lui Zarifopol („să respectăm poligloția esențială a spiritului", spunea el), ostilitatea sa teoretică la adresa ideii de unitate ar părea să contravină modului *sattva* al cunoașterii și să fie proprie modului *rajas*. Evident, în planul propriu-zis al criticii, a cărei modalitate specifică e însăși discriminarea, a cărei materie e de fapt varietatea manifestărilor și care are în definitiv și o funcție eminamente socială, e firesc să acționeze tendința *rajas*. Critica însă, ca dealtminteri orice artă, ține firește de planul social dar totodată și de cel al purei contemplări ; chiar și aici, în „cîmpul teoriei pure", în „planul spectacular", care este cel al „eului profund", „supraempiric", Zarifopol constată, cum am văzut, „disparatele experienței" și prizează „disonanțele cele mai insolubile între aspectele valului empiric". Aceasta ține de „trebuința spiritului de a privi cît mai ascuțit lucrurile așa cum sînt date și impuse" și nu contravine de fapt viziunii *sattva*, în care discernarea disparității și varietății fenomenelor nu poate să nu-și aibă locul ; „Mintea care cunoaște ce-i activitatea și inactivitatea, ce trebuie și ce nu trebuie înfăptuit, frica și lipsa fricii, înlănțuirea și eliberarea, — acea minte, o fiu al lui Prthā, ține de *sattva*". (*Ibid.* XVIII, 30). Cred că specificarea „ce trebuie și ce nu trebuie înfăptuit" nu are nimic comun cu un „Sollen" de natură eticist normativă, de resortul „dublărilor practice", cum se exprima Zarifopol, ci decurge logic și firesc din faptul însuși al cunoașterii. Să ne amintim dealtfel că și Zarifopol, în unul din citatele precedente, spunea că perspectiva morții „*ne prescrie* să luăm viața înțelept și eroic" (s.n.). Ceea ce leagă totuși lucrurile și la Zarifopol într-o unitate totalizantă este însuși acel „plan spectacular", ecranul netulburat al obiectivității „fără subiect", precum și impersonalismul, deci libertatea, „eului supraempiric". *Sattva* nu este altceva.

Scanned with OKEN Scanner

Poate părea nu numai foarte neașteptată dar și oarecum trasă de păr situarea lui Paul Zarifopol într-un consens cu gîndirea brahmanică. E mai mult decît probabil că el nu și-a dat seama de această coincidență, care este astfel cu atît mai revelatoare și mai probantă în ordine filosofică. Întîlnirea fatală, involuntară, cu una din cele mai vechi și mai adînci surse ale gîndirii umane reprezintă probabil o anumită garanție: cea de a nu fi prea departe de o *Philosophia perennis.*

Scepticismul lui Zarifopol nu e, așa cum am încercat a lămuri încă de la începutul acestei dări de seamă, un simplu relativism, o eschivare a întrebărilor fundamentale. El merge mult mai departe, regăsind consecvența celui antic, ca dealtminteri și a celorlalte școli cu care acesta nu se excludea ci avea, dimpotrivă, un fond funciarmente comun, cinicii și stoicii. Aceștia din urmă îndeosebi aveau o cît se poate de adîncă afinitate cu gîndirea indiană. Cum spune Ananda K. Coomaraswamy, „tradiția indiană e una din formele pe care le-a luat *Philosophia perennis* și, ca atare, incarnează adevărurile universale a căror posesiune exclusivă nici un popor și nici o epocă nu o poate revendica" *(Hindouisme et Bouddhisme,* tr. fr. 1949, p. 15). Din atitudinea contemplativă preconizată de Paul Zarifopol decurge, pe lîngă epistemologia implicită, și o „terapeutică" a comportamentului, anume o *ataraxie* de cea mai desăvîrșită consecvență, „topirea ființei în nimicul mut și indiferent".

Contemplativitatea este în mod firesc nediscursivă. Zarifopol a fost, în critică, totdeauna ostil discursivității clasiciste (căreia îi aparțin, evident, și tiradele romantice) și nu și-a ascuns nici mediocra stimă pentru discursul de tip ciceronian, mergînd și mai departe pînă la a-l acuza chiar pe Socrate, „băiatul moașei indiscret și guraliv", de a fi introdus în lumea greacă „raționalismul de piață" și „limbuția". *(Criza vorbei,* în „Adevărul literar și artistic", 22—29 dec. 1929). Butadă, bineînțeles, ironic excesivă, țîșnită din spirit de contradicție și provocare, întocmai ca la Socrate însuși. Nu mai puțin însă, această butadă poartă cu ea, fără a-l viza în fond pe Socrate, nu numai o agasare față de vorba lungă și de pisălogeală, nu numai o repudiere ca atare a ple-

Scanned with OKEN Scanner

doariilor și exhortațiilor deghizate artistic, ci și recuzarea pretenției prea sigure de sine a raționalismului discursiv de a putea pătrunde fără de rest tainele cele mai adînci și mai inefabile ale sufletului. Zarifopol admira mult concizia poeziei chineze ; deși nu-mi amintesc să fi întîlnit în scrisul său nimic despre Lao-Tseu, nu cred că a putut ignora breviarul acestuia, *Tao te king*, și-mi pare cu totul în afară de orice îndoială că forma eliptică, densă, infinit semnificantă, a acestui model perfect al gîndirii contemplative îl va fi satisfăcut pe deplin. Expunerilor discursive Zarifopol le prefera o „logică a semnelor", care presupune intuiție, perspicacitate, reconstituire mentală, simțul analogiilor și subtilelor nuanțe ; fără a o numi astfel, el a relevat semioza aceasta în multe locuri, cu osebire în studiile sale asupra lui La Rochefoucauld și asupra lui Proust. Logica semnelor nu poate fi decît universală, dar în lumea europeană, unde ea funcționează totuși în toate manifestările așa numitului de Pascal *esprit de finesse*, ea nu a avut în plan doctrinal decît un loc oarecum excentric, ca de pildă în cazul logicii stoice, împinsă fiind la periferie de aristotelismul triumfător ; în Orient ea are însă un rol predominant (cf. Sergiu Al-George ; *Limbă și gîndire în cultura indiană*, Buc. 1976, *passim*). Fără ca efectiv să se fi apropiat în ordine culturală de spiritualitatea Indiei, Zarifopol și-a dovedit o afinitate spontană cu ea în straturile mai adînci și deci mai ireductibile ale gîndirii sale ; în scris și-a bătut joc nu o dată de îngălările teosofice și krishnamurtiste, de mare succes la un moment dat pe piața europeană ; o singură dată însă, la știința mea, fără a intra în speculații metafizice ci menținîndu-se pe terenul actualității, și-a exprimat punctul de vedere într-un elogiu fără rezerve adus mișcării lui Gandhi, spunînd între altele ; „Mișcarea lui Gandhi risipește o ironie nesfîrșită peste scandaloasele mizerii politice de modă europeană". (*Concurentul. — Note despre Gandhi —*, „Adevărul", 21. III. 1930).

În polemica sa cu „generația tînără" a perioadei interbelice, generație care exalta valorile iraționalului, Zarifopol, făcînd figură de uscătură voltairiană, scrisese la un moment dat : „Menirea istorică a generației noastre

Scanned with OKEN Scanner

a fost să întreţie un raţionalism critic necruţător. Noi am urmărit ideea de autoritate cerîndu-i, oriunde o întîlneam, justificare raţională, batjocorind-o fără milă oricînd o surprindeam că ascunde în ea simpla stupiditate a primitivului, setea elementară a bestiei obtuze şi leneşe de a robi pe celălalt, pentru a dospi apoi în dobitocească tihnă. Pe cîtă vreme sîntem încă în picioare, nu vom înceta critica noastră radicală şi vom duşmăni neobosit pe tinerii îndrăgostiţi de doctrine şi porniri autoritare. Îi vom surprinde în contradicţia grosolană de care se fac vinovaţi cînd, deşi umflaţi de fraze tradiţionaliste, sînt nerespectuoşi şi răzvrătiţi, şi ne vom bate joc neîncetat de pretenţiile lor de gîndire frivole şi informe". *(Notă pentru „criza de respect").* Dintre reprezentanţii de seamă ai generaţiei tinere care polemizaseră cu Zarifopol, Mircea Eliade şi Mihail Sebastian au făcut mai apoi amendă onorabilă, scriind după moartea criticului, în *Revista Fundaţiilor regale,* articole despre el de o perfectă comprehensiune şi adeziune intelectuală (cel de-al doilea : *Paul Zarifopol şi „tinerele generaţii"*, în nr. 11 din 1934, iar primul : *Cînd trebuie citit Paul Zarifopol,* în nr. 3 din 1935). Resipiscenţa acestor „capi ai generaţiei" atestă în primul rînd faptul că intelectualitatea autentică şi cultura constituie, dincolo de orice controverse, cea mai sigură comuniune între oameni, iar în al doilea rînd scotea în evidenţă că între ei şi Zarifopol nu exista de fapt nici un antagonism real, dimpotrivă, cele mai multe şi mai importante poziţii le erau comune ; dincolo de anumite neconcordanţe mai mult aparente, legate de nişte preferinţe literare nici măcar exclusive (Flaubert şi France la Zarifopol, Stendhal şi Balzac la „tineri"), neînţelegerea venea din prezumţia acestora că aveau de a face cu un estet individualist de tip „belle époque", incapabil să înţeleagă experienţele-limită, tragice, abisale, angoasate, pe care le proclamau ca teme literare supreme scriitorii promoţiilor de după primul război mondial. Greşeau fundamental, cum se poate vedea din cîteva dintre citatele precedente şi se va mai vedea şi din cele ce vor urma. Deşi e vădit că nu au avut cunoştinţă de textele acestea, Mircea Eliade

Scanned with OKEN Scanner

și Mihail Sebastian (poate datorită lui Camil Petrescu) și-au revizuit nu numai opinia despre Zarifopol ci și punctele de vedere pe care și-o întemeiau. În articolul amintit, Mircea Eliade regreta că la data acelor controverse Zarifopol, intelectual cu sistemul de referințe constituit, nu a mai avut totuși curiozitatea sau răgazul de a-și însuși cîteva din sursele de gîndire cu ecou în epocă : „puțină fenomenologie, puțin Rudolf Otto nu i-ar fi stricat", spune Eliade (citez din memorie). Într-adevăr sursele acestea nu figurează printre referințele lui Zarifopol, deși lucrul ar fi fost nu numai cronologiceşte posibil (și Husserl și R. Otto erau în plină afirmare cînd se afla Zarifopol în Germania), dar și foarte nimerit în privința afinității de spirit. Îmi pare clar că R. Otto l-ar fi interesat în chip deosebit, totul permite această presupunere, dar nu mai mult decît o simplă presupunere imposibil de verificat. În schimb absența lui Husserl în referințele lui Zarifopol îmi pare mai greu de explicat ; nu numai că, în mod cert, fenomenologia husserliană era tot ce putea corespunde mai bine cerințelor teoretice ale lui Zarifopol, dar ea mai era și una din sursele principale ale gîndirii cumnatului și discipolului său Ioan D. Gherea, cu care se afla în cea mai desăvîrșită comunitate intelectuală. Indiferent însă dacă le-a cunoscut sau nu direct, gîndirea lui Zarifopol a mers, pe de o parte, în problematica de cunoaștere, pe o linie analitică și descriptivă de strictă rigoare, foarte apropiată de spiritul fenomenologiei husserliene, iar pe de altă parte, în aprehendarea faptelor sufletești ireductibile și inanalizabile, nu era în fond departe, cu tot scepticismul său raționalist, nici de fenomenologia religioasă a lui Rudolf Otto. Chiar în anul 1929, cînd Mihail Sebastian publicase în „Cuvîntul" trei articole polemice destul de drastice la adresa lui Zarifopol, imputîndu-i așa-zisa cantonare pe poziția presupus anacronică a unui criticism prea zeflemisitor, acesta scrie articolul *Criza vorbei*, pe care l-am pomenit mai sus și din care citez îndată cîteva pasaje ; dacă lui Sebastian și lui Eliade nu i-ar fi scăpat textul acesta, ce dealtfel și celelalte din care am dat mostre, cred, destul de convingătoare, e limpede că înfruntările lor pe tema generațiilor nu ar mai fi avut obiect, în

Scanned with OKEN Scanner

speță cel puțin, față de Zarifopol, în care ar fi găsit mai curînd un aliat. Dar a fost totuși bine pentru viața ideilor că polemicile acelea au avut loc.

Iată așadar cele cîteva pasaje : „Critica vorbirii pe care o ridică filosofiile inspirate din atitudinea artistică și din cea religioasă, contribuie fatal să întărească rigoarea cuvîntului ca material al gîndirii științifice.“ Mai departe : „Reducerea vorbei e un semn nou al pudoarei sufletului. După lungă vreme de raționalizare morală și din experiența acestei raționalizări însăși, omul, rafinat prin reflexie, ajunge la un nou respect către iraționalul ființei sale intime“. Mai înainte spusese : „...nevoile sufletului popular și prin urmare oratoria (e vorba aici de „limbuția“ socratică, n.n.) înăbușeau spiritul acela de adînc lirism care descoperise tragedia (Aceasta o spune și Nietzsche, în *Die Geburt der Tragödie*, n.n.). Simțul delicat al misterului faptelor noastre ca semne ale fatalităților ființei însăși pierise cu lumea aristocratică unde se născuse lirismul tragic“. (Nu văd nici o contradicție în fond între acest pro-aristocratism și cele spuse în textele citate anterior, cu privire la munca productivă și la cultura clasei muncitoare). Iată acum însă ceva despre semioza faptelor sufletești, precum și o fulgurantă viziune apocaliptică a „nimicului mut și indiferent“ : „Omul descopere acum înțelesurile pe chipul mut al aproapelui, și, peste micimile vieții sociale, își poartă gîndul, poate, spre tăcerea finală în care pămîntul își va isprăvi cariera — o clipă, atît de gălăgioasă — în mutismul universal“.

Cu vreo jumătate de an înaintea morții sale neașteptate, Paul Zarifopol a publicat într-un ziar cotidian, la care colabora obișnuit, un insolit și, aș zice, exaltant articol, intitulat *Asediul perpetuu* („Adevărul“, 15 oct. 1933), în care, cu o stranie premoniție, are reprezentarea uluitor de concretă a propriului său leș, urmată de niște considerații pe care le reproduc în loc de încheiere : „Orice se realizează este precis. Moartea mea o să fie și ea un mănunchi de preciziuni. (...) Astfel, cum îmi știu înfățișarea, pot să-mi văd bine, în momentul acesta, încovoierea nasului subțiat, cufundarea ochilor cu pleoapele închise, gălbeneala frunții și a urechilor, unghiile vinete, artificialitatea absurdă și puțin ridicolă a haine-

Scanned with OKEN Scanner

lor negre peste înţepeneala atît de convinsă a trupului. Le-am văzut acestea aşa de bine la alţii ; transpunerea nu e grea. Aşa va fi într-o zi, neapărat. Ideea preciziunii oricărei realizări încîntă mintea pînă într-atît, ca ea să-şi afirme că această realizare preexistă. Ca oricare alta. Gîndul ne e purtat atunci de închipuiri fataliste. Este timpul doar altceva decît o prejudecată a sensibilităţii ? În adevăr, nimic nu se succede ; ci totul persistă. Moartea mea, care îmi apare acum neîmplinită, stă realizată, deci precisă, din totdeauna. Însă acestea par vise ale filosofiei. (...) Mă voi cufunda în somn absolut. În aşteptarea lui visez încă. Visez că de acum încolo rămîn singur, în sfîrşit singur. Numai cu ce am avut în suflet şi în spirit şi n-am putut spune nici unui seamăn al meu ; atunci mai ales nu i-am putut spune, cînd mai tare îmi trebuia să-i spun. Acum în sfîrşit simt singurătatea esenţială pe care în viaţă o escamotam cu ajutorul şi stăruinţa celorlalţi. Acum ştiu clar cît de bine şi cît de rău mi-a fost. (...) Sînt liber absolut. Aceasta e raiul. Liber, deci conciliant fără margini. Alunec în adîncurile somnului unic. Şi nu ştiu acum decît de ceasurile bune pe care mi-a fost dat să le opresc în loc. Eu singur ştiu de ele şi singur plec cu ele. Iar altceva despre ele nu pot spune decît să le pomenesc, aşa, scurt şi rece. Această 'nespunere' şi bunătatea ceasurilor e tot una. Bunul suprem este necomunicarea. Acolo e culmea existenţei". Culmea existenţei : *das Sein und das Nichts sind ein und dasselbe,* zice Hegel undeva, în *Ştiinţa Logicei,* în consens dealtminteri nu numai cu un Meister Eckhardt ci şi cu *Vedanta.* Pragul suprem al existenţei identificat cu indicibilul trans-categorial reprezintă de fapt stadiul final (în sens de „finalitate") al oricărei experienţe de natură mistică, transcenderea tuturor formelor de condiţionare. Un Zarifopol „mistic", un Zarifopol plin de respect pentru „iraţionalul fiinţei", iată, în peisajul nostru cultural, o prezenţă neaşteptată. Nu se suprapune deloc cu imaginea sumară pe care i-au făurit-o atît prietenii cît şi ceilalţi. Imagine nu cu totul falsă, dar nici perfect adevărată, întrucît ignoră aspectele, cel puţin notabile, pe care le-am relevat în cercetarea de faţă. Evident, Zarifopol rămîne criticul sceptic,

Scanned with OKEN Scanner

ironic, raţionalist, rămîne iconoclastul care, cu acizii inteligenţei celei mai neatinse de vreo iluzie, a ruinat „idila convenţională şi anostă a lucrurilor sfinte“, cum spune el în respectivul eseu. Lucruri realmente sfinte există totuşi, existau şi pentru Zarifopol. Dar ele nu sînt, şi nu pot fi, în nici un caz, idolii pieţei. Uneori, în momente de excepţională gravitate, pot fi proclamate în piaţă (de pildă : „Patria în pericol !“). Dar nu pot fi niciodată idolii pieţei.

Aşa cum, în pasajul citat mai înainte, Zarifopol repudiază „raţionalismul de piaţă“, el a repudiat, cum se ştie, în mod consecvent, sistematic şi declarat, şi toate formele misticismului de piaţă (pe lîngă alte forme ale camelotei şi imposturii). „Nouă acestorlalţi ne rămîne în orice caz mîngîierea gîndirii lucide“, spune el în finalul primului paragraf al faimosului eseu profanator. Raţionalismul, critica „radicală“, îndoiala metodică, denunţarea stereotipiilor mentale şi iluziilor, toate acestea sînt manifestări de gîndire lucidă. Tot luciditătii îi revine şi aprehendarea iraţionalului ireductibil al „fiinţei intime“. De asemeni, nu este posibilă o autentică atitudine contemplativă, cu fatala ei prelungire în experienţa de natură mistică, decît sub incidenţa celei mai extreme lucidităţi. În articolul său despre *Spiritul lui Dostoievski* de N. Berdiaev, Zarifopol subliniază că autorul este „om de convingeri creştine şi mistic. Dar o minte foarte clară, cu o deosebită îndeminare didactică (poate, dialectică ? n.n.). Dacă e mistic, e, cum se şi cuvine, cu respect şi rezervă. Ah, Doamne, nu misticismul e răul, ci misticul de carieră şi misticul de foileton“. („Viaţa Românească“, aprilie—mai 1930). De carieră sau de foileton, adică : de piaţă.

Inteligenţa reală nu respinge nimic din ce e autentic în artă sau în viaţă. De aceea nu i se poate niciodată aduce în mod legitim acuza de inconsecvenţă, oricît de aparent contrarii ar fi afirmările ei.

Scanned with OKEN Scanner

TOLSTOI

...the milk of human kindness...
(Shakespeare, **Macb.**, 1, 5)

Ibrăileanu recitind *Război și Pace*; pentru cine știe despre ce e vorba, iată o reprezentare exaltantă. „Cînd se pregătește să recitească *Război și Pace*, se aprovizionează cu un stoc serios de țigări, are emoții, degustă anticipat voluptățile ce-l așteaptă, se pregătește ca pentru o mare expediție. Imaginea lui Ibrăileanu citind una din cele mai frumoase cărți ale lumii într-o odaie plină de fum greu de țigară, în care umbrele ficțiunii rătăcesc ca într-un mediu propice, e una din cele mai impresionante ale literaturii noastre critice". (Valeriu Cristea, *Paradisul lecturii*, în *Interpretări critice*, Buc., 1970, p. 232). Aș sublinia ultimele trei cuvinte ale citatului, fiind total de acord cu sensul lor, cu toate că de fapt Ibrăileanu nu a scris niciodată vreun articol de critică propriu-zisă asupra acestei cărți, una din cele mai frumoase ale lumii, sau asupra lui Tolstoi în general. Lectura aceasta a lui Ibrăileanu, de nu știu cîte ori repetată cu aceleași tabieturi, avea, cum bine spune Valeriu Cristea în titlul articolului său, un caracter „paradisiac", așadar nu era o lectură profesională, o lectură critică; nu era deloc ceea ce de la o vreme, prin efectul contagios al unui psittacism savant și cu doctorală gravitate, se numește: „lectură" (termen „tehnic", corelat cu noțiunea de „sistem" și indicînd o sumă de operații, mentale sau nu, dar alcătuind o întreagă nomenclatură la care mă sfiesc a recurge). Ibrăileanu se lăsa atît de antrenat în episoadele și ambianța marelui roman tolstoian

Scanned with OKEN Scanner

încît pierdea sentimentul că citeşte : „Ai uitat că ai în mînă o carte, o operă de ficţiune, că-ţi vorbeşte un scriitor. Ai plecat de-acasă de la tine şi eşti aiurea. Şi pe urmă cartea te duce, dar fără să bagi de seamă că ea te duce, la o petrecere de ofiţeri, într-o societate de fete, la moşia unui general, la război la Austerlitz, la o rudă a familiei Rostov, la un revelion într-o noapte strălucitoare de gheaţă, şi iarăşi în societatea de fete, şi iarăşi la familia Rostov. Şi *niciodată*, în viaţa reală, n-ai fost într-atîta lume, printre atîţia oameni, pe care să-i cunoşti atît de bine. Cele şapte zile cît stai cu cartea asta în mînă, rudele tale nu mai au destulă realitate, prietenii parcă sînt în trecut. Toţi sînt şterşi de pe lumea aceasta, mai vie, în care trăieşti acum“, mărturiseşte Ibrăileanu la capătul lungului său eseu *Creaţie şi analiză*, ale cărui două pagini finale, consacrate capodoperei tolstoiene, sînt o confesiune, nu o critică. Să notăm că, după cum spune un vers franţuzesc care, nu ştiu de ce, îmi stăruie în memorie (şi care e poate traducerea din provensală a unui vers de Mistral) : *Je veux lire en trois jours l'Iliade d'Homère*, criticul citeşte *Război şi Pace* în şapte zile, ceea ce înseamnă că pentru aceasta îşi ia concediu de la „Viaţa Românească“ şi de la catedră, toată săptămîna fiind cu totul şi cu totul abstras în lumea Natašei, a lui Andrei Bolkonski, Pierre Bezuhov şi celorlalte zeci sau sute de personaje care umplu cu atîta putere uriaşa plăsmuire a lui Tolstoi. Toată săptămîna şi încă un timp după aceea de stînjenită reacomodare la pretinsa viaţă reală : „Şi după ce ai isprăvit cartea şi începi să intri în lumea reală, simţi că ai venit de undeva, din o lume foarte populată şi foarte vie, că te-ai întors la ai tăi, cam depeizat între ei, ca după o lungă absenţă“, zice Ibrăileanu, pentru ca după alte cîteva rînduri să încheie astfel : „Romanul lui Tolstoi merge amplu, măreţ, purtînd cu el sute de fiinţi — ca o mică planetă cu viaţa lor diversă, cu trecutul şi viitorul lor... Există oare de-a lungul vremurilor un poet mai mare decît acest Lev Nicolaevici ? Aspiraţia către cer a lui Dante, poezia tragică a vremelniciei lucrurilor omeneşti a lui Shakespeare, înfrăţirea, prin geniu, cu toată existenţa, a lui Goethe, valorează oare mai

Scanned with OKEN Scanner

mult decît această creaţie superbă, imensă, bogată şi calmă ca germinaţia grînelor în ogoare şi ca eternitatea, şi mai vie decît viaţa ?“ Rîndurile acestea nu sînt exegeză, nu sînt analiză, nu sînt propriu-zis critică. Totuşi ele îl îndreptăţesc în chip deplin pe Valeriu Cristea să afirme că imaginea lui Ibrăileanu citind *Război şi Pace* este una din cele mai impunătoare ale criticii noastre. Repet aceasta pentru că îmi confirmă o credinţă pe care am mai susţinut-o şi altă dată, nedumerind, n-am înţeles de ce, pe unii publicişti : marea critică, vreau să spun, adevărata mare critică, este, în primul rînd şi în mod eliminatoriu, arta de a admira. Bineînţeles, nu a admira orice şi oricum ; e vorba de marile creaţii ale geniului uman şi de o admiraţie autentică, reală, profund asimilatoare, nu exterioară, impusă de clişeele idolatriei sau modei. De cîte ori am prilejul, amintesc o maximă a lui La Rochefoucauld care spune că atunci cînd admirăm sîntem egali cu obiectul admiraţiei noastre ; firește, nu egali ca geniu, dar egali ca nivel. Poate părea prezumţios un asemenea punct de vedere, dar de fapt el înseamnă ceea ce G. Călinescu numise „umilinţa față de Non-eu“, supunerea față de copleşitorul miracol al creaţiei. Toate operaţiile propriu-zis critice, filologia, analiza, explicitarea, interpretarea, negaţia (mai exact : criticismul acut) constituie activitatea specifică și necesară a criticii, îndeletnicirea ei tehnică, profesională, care are mai multe funcţii și nivele, funcţia ei principală și nivelul ei de sus fiind adîncirea, motivarea, provocarea, reiterarea din infinite unghiuri și cu inepuizabile implicaţii, a admiraţiei față de marile opere. Toate operaţiunile profesionale, inclusiv criticismul cel mai acut, constituind în total arta de a admira, sînt subsecvente „umilinţei față de Non-eu“, permeabilităţii (nu neapărat imediată) la acţiunea iradiantă a capodoperei. Permeabilitatea aceasta e condiţia primă și, repet, eliminatorie, a realei vocaţii critice, de care dau dovadă cele două pagini de confesiune, nu de critică, ale lui Ibrăileanu despre *Război și Pace*.

Într-o excelentă carte despre Tolstoi și Dostoievski, autorul, George Steiner, spune chiar de la început, în primele fraze ale primului capitol, despre critica lite-

Scanned with OKEN Scanner

rară, că ar trebui să izvorască dintr-o îndatorire de dragoste, din gratitudine față de capodopere. Acestea ne străbat ca o furtună și ne deschid deodată toate ușile perceperii. Despre atari zguduitoare experiențe avem, de dat socoteală, dacă sîntem critici, la atari experiențe avem a-i convoca pe semenii noștri, prin mijloacele de persuasiune de care dispunem și care, închinate acestui scop, produc cele mai pătrunzătoare vederi de care e capabilă critica. Am parafrazat și rezumat spusele lui George Steiner din prima pagină a cărții amintite ; mai departe, după ce adaugă că există mai mult decît „o sută de mari cărți", mai mult chiar decît o mie, dar că numărul lor nu e nesfîrșit și că ele constituie adevărata materie a adevăratei critici, declară că pentru a se ocupa de ele (deci și de ale lui Tolstoi și Dostoievski), mai binevenită ar fi atitudinea „vechii critici", mai umană, mai convinsă de caracterul sacru al geniului decît noua critică, atît de impasibilă, atît de sigură de sine, atît de tehnocratică (aceste epitete le-am dat eu : Steiner se mulțumește să-i zică „briliantă" ; e adevărat că el se referă la „new criticism", nu la „nouvelle critique" ; nu sînt același lucru, nici în timp, nici în esență, dar în cazul de față nu e ilicit să ne dispensăm de a le deosebi). Într-adevăr, gîndindu-ne la Tolstoi sau la Dostoievski, e greu, e de neconceput să le considerăm operele la rece, ca niște obiecte de studiu impasibil, pur și simplu ca niște „texte" ; evident, și în cazul lor e necesară „filologia", metoda, analiza de text ; metodele, dealtminteri, valorează exact atît cît și cei care le aplică, iar aceștia, pentru a ajunge la rezultate cît de cît notabile în exegeza marii literaturi rusești e preferabil să fie omenește cît mai deschiși tipului de experiență morală, socială, metafizică și religioasă de care această literatură este atît de puternic impregnată.

„Frumusețea va mîntui lumea" a spus unul din acești mari Ruși ; e greu ca cineva lipsit de simțul frumuseții să poată înfăptui ceva cu adevărat salutar în relațiile umane și în viața cetății ; dar așa-numiții esteți nu au în realitate simțul frumuseții, ei o caută numai în sectoare limitate, prezumate a o deține, mai mult decît atît, eroarea lor e de a căuta în loc s-o descopere ; ea se

Scanned with OKEN Scanner

poate afla pretutindeni dar numai rareori bate la ochi, pentru a o decela şi pune în evidenţă e nevoie de o privire infinit pătrunzătoare, de o luciditate neobişnuită, pe care numai o bogată viaţă sufletească o poate întreţine şi spori, după cum tot ea dezvăluie hidoşenia şi pestilenţa sub cele mai elegante şi rafinate forme. Anumite traume şi mutaţii sufleteşti declanşează această clarviziune. Prinţul Dimitri Ivanovici Nehliudov, din *Învierea*, vede deodată, după şocul de la Curtea juraţilor şi vizitele la închisoarea gubernială unde e deţinută preventiv Katiuşa Maslova (şi unde „nu era socotit un lucru sfînt şi însemnat bucuria sau înduioşarea pe care primăvara le dăruieşte tuturor animalelor şi oamenilor ; sfînt şi însemnat era faptul că în ajun se primise o hîrtie cu număr, antet şi parafă..."), prinţul Nehliudov, aşadar, vede deodată oroarea, stupiditatea şi „egoismul vecin cu nebunia" ale propriei sale vieţi de pînă atunci, ale prinţului şi prinţesei Korceaghin cărora se pregătea să le devină ginere, ale întregii societăţi căreia îi aparţinea, ale întregului sistem judiciar, administrativ şi statal. În schimb, chiar dacă mai puţin clar la început, dar foarte precis mai pe urmă, vede frumuseţea terfelită, înăbuşită, pîngărită, dar funciară, a Katiuşei ; nu frumuseţea ei iniţială, de la ţară, cînd ea era încă o fată inocentă şi proaspătă, ci frumuseţea ei de după purgatoriul atroce prin care trecuse şi din cel prin care urma să mai treacă. Vede apoi imensa frumuseţe din sordida baracă a etapei convoiului de deportaţi, unde Katiuşa, în ciorapi şi cu poalele fustei suflecate, mătură încăperea ; Katiuşa e înviorată şi zîmbitoare, ca efect al grijei omeneşti şi al bunăvoinţei plină de iubire a lui Simonson şi a Mariei Pavlovna. La urmă Nehliudov vede frumuseţea sfîşietoare şi fără margini, adevărata frumuseţe a învierii, frumuseţea care „va mîntui lumea", în privirea „ciudată şi puţin sașie" a Katiuşei, în zîmbetul şi atitudinea ei : „— Iartă-mă, mai spuse ea abia auzit. Ochii lor se întîlniră... Nehliudov înţelese că din cele două presupuneri ale lui cu privire la hotărîrea ei, a doua era cea adevărată ; ea îl iubea şi credea că legîndu-l de ea îi strică viaţa, pe cînd dacă pleacă cu Simonson, îl eliberează ; şi acum era fericită că a făcut ceea ce şi-a pus în gînd şi

Scanned with OKEN Scanner

totodată suferea că trebuie să se despartă de el. Ea îi strînse mîna, se întoarse repede și ieși". (Dar între timp, chiar la începutul călătoriei spre Siberia, Nehliudov mai percepuse un ecou al urîțeniei prosteşti și nesimțitoare : în gara unde, pentru a merge la țară, cobora familia Korceaghin, care voiajase în același tren dar în alt vagon, se auae la un moment dat vocea sonoră a prințului bătrîn spunînd despre cineva : „*Oh ! il est du vrai grand monde, du vrai grand monde*" ; cuvinte inocente în aparență, dar contrastînd în mod odios cu contextul în care sînt auzite și denotînd flagrant absurda deșertăciune și „egoismul vecin cu nebunia" al celor pe care-i reprezintă cel ce le-a rostit).

În *Părintele Serghi* de asemeni dăm de un episod în care frumusețea pe care o poate atinge sufletul omenesc ne inundă și ne mîngîie ca un balsam. Frumosul prinț Stepan Kasatski, ofițer în garda imperială, devenit călugăr din anumite împrejurări private, de fapt din amor propriu jignit și din ambiție, apoi eremit, sub numele de Părintele Serghi, dîndu-și seama de pierzania sufletului la care-l duce impostura în care se adîncește prin faima sa de taumaturg și sfînt, își părăsește pustnicia și rasa ; devenit acum vagabond și cerșetor, se duce, în urma unui vis, s-o viziteze pe Pașenka, o rudă îndepărtată pe care o cunoscuse în copilărie și o mai văzuse apoi de două ori în cursul anilor. Cînd o cunoscuse, în copilărie, Pașenka era, spune autorul, „o fetiță plăpîndă, cu ochi mari și blînzi și cu o față tristă, sfioasă. Și iată că Pașenka este adusă la ei, în ceata lor de băieți. Și dînșii trebuie să se joace cu ea, iar asta-i plictisește. Pînă la urmă, ei încep să-și bată joc de ea, silind-o să arate cum știe să înoate. Ea se întinde pe jos și le arată mișcările de înot, și toți rîd în hohote și-i spun că e proastă. Și ea, văzînd aceasta, roșește toată, se face numai pete-pete, și-i tristă, atît de tristă, încît te mustră conștiința și niciodată în viață nu vei putea să mai uiți acest zîmbet al ei chinuit, bun, supus. Și Serghi își aduce aminte cum a văzut-o după aceea. Asta a fost mult mai tîrziu, înainte de călugărirea lui. Era măritată cu un moșier, care-i risipise toată averea și o bătea. Avea doi copii, un băiat și o fată. Băiatul murise de mic. Serghi își amintea cît de nefericită era.

Scanned with OKEN Scanner

Mai tîrziu o văzuse la mănăstire, văduvă. Era neschimbată, nu se poate spune la fel de proastă, dar la fel de ştearsă, neînsemnată şi vrednică de milă. Venise împreună cu fiica ei şi cu logodnicul acesteia. În vremea aceea ajunseseră în sapă de lemn". La această Paşenka se duce acum, după alte zeci de ani, fostul părinte Serghi. Ea e acum, bineînţeles, bătrînă, în extremă mizerie, întreţinîndu-şi fiica, ginerele nevolnic şi cei cinci nepoţi din lecţiile de muzică pe care le dă în oraş pentru cincizeci de copeici ora. Fără să-l recunoască, ea îl primeşte, îl miluieşte cu mai mult decît ar fi fost în putinţa ei, reprimîndu-şi prima pornire, de a-i da numai pîine neavînd bani mărunţi şi dîndu-i pe lîngă pîine şi o monedă de o grivnă ; apoi, după ce-l recunoaşte, Paşenka se bucură nespus, îi aranjează pentru odihnă un culcuş în strîmba ei locuinţă, îl ospătează, îl ascultă cu milă „atingîndu-i mîna cu mîna ei" şi încercînd să-i tempereze necruţarea de sine însuşi ; îi povesteşte apoi fără văicăreli propria ei viaţă necontenit amărîtă ; ea îl privea pe Kasatski cu ochii ei minunaţi, plini de suferinţa acestor amintiri". La plecare îi dă unt şi colaci. Femeia aceasta bătrînă, cu ghetele scîlciate şi cu o singură rochie, cu care se jeneză să meargă la biserică, ne apare de o frumuseţe divină, după cum divină este bunătatea care se revarsă din preaplinul inimii ei. E limpede că nu e şi probabil nu a fost niciodată o proastă, cum o credeau toţi. Inteligenţa ei e clarvăzătoare şi infailibilă, mintea ei nu e nici o clipă tulburată de prostia pe care o generează deşertăciunea, invidia şi „egoismul vecin cu nebunia", împiedicîndu-l pe om să vadă lumea şi lucrurile în esenţa şi valoarea lor reală. Episodul cu Paşenka şi cele pe care le-am citat din *Învierea* ar putea da cui nu are simţul frumuseţii impresia de sentimentalism, dar Paul Zarifopol de pildă, care depista şi denunţa sentimentalismul flerîndu-l de la distanţă, admira fără rezerve această nuvelă ; iată ce spune : „(Tolstoi) a rămas artist pînă la moarte ; *Hagi Murad, Părintele Serghi, Diavolul, Cadavrul viu* stau dovadă veşnică de puterea neînvinsă a vocaţiei". Sentimentalismul apare numai cînd sentimentul e mediocru şi umflat cu vorbe.

Scanned with OKEN Scanner

Firește, frumusețea nu se găsește numai în mizerie și suferință. Mai este și frumusețea atît de diversă și bogată, în mijlocul luxului și huzurului din *Război și Pace;* e adevărat că și aici ea irupe mai ales în momentele de criză, dar nu exclusiv. Îmi dau seama că am aerul de a confunda frumusețea morală, care e tematică și chiar tezistă, cu frumusețea artistică, dar nu este așa; frumusețea morală a eroilor favoriți ai lui Tolstoi există numai mulțumită frumuseții artistice pe care el o făurea prin fatalitatea geniului său. Netăgăduit, *Învierea, Sonata Kreuzer, Părintele Serghi* și mai toate operele sale de bătrînețe, afară poate numai de *Hagi Murad,* sînt teziste și tendențioase, dar nici o clipă arta nu cedează. Iată încă o remarcă a lui Zarifopol, cu privire la *Sonata Kreuzer:* „Dar tocmai la *structura literară* a acestei prime părți moralizatoare trebuie luat seama cu deosebire."

Există, afară de toate acestea, frumusețea lucrurilor bine făcute ca atare: a unei mobile, a unui vas, a unei haine bine croite, a limbii franceze vorbită perfect, *last but not least,* a unei sonate. Ele îi pot apărea la un moment dat hidoase lui Tolstoi prin ambianța în care sînt plasate, dar el le cunoaștea valoarea cît se poate de bine și le gusta cu cea mai consumată pricepere, neputîndu-se lepăda de ele oricît a vrut. Frumusețea acestor lucruri va contribui și ea la „mîntuirea lumii", fiind produse ale geniului uman sau îndemînării meșteșugărești (sau pur și simplu de resortul bunei educații) și implicînd prin aceasta negreșit o valoare cu sens transcendent, în ultimă instanță și de ordin moral.

Toată acțiunea și opera de propovăduială a lui Tolstoi ne poate părea de esența marotei, iar atacurile sale contra lui Shakespeare ne revoltă, bineînțeles. Dar greșim. Este posibil și chiar probabil, cum au simțit Merejkovski sau Thomas Mann (acesta în eseul său *Goethe und Tolstoi,* capitolul intitulat *Adelsanmut*), să fi fost și o bună doză de cabotinism și capriciu boieresc în deghizarea lui Tolstoi ca mujic, în cismăria și plugăria lui ostentative. Dar nu putea fi doar atît. Un om de geniul și de inteligența extraordinară a lui Tolstoi nu se ține de mofturi și nici nu poate fi un impostor. Era

Scanned with OKEN Scanner

o adîncă sinceritate şi credinţă în această obsesie, evident şi puţin nebună, dar profund respectabilă, a bătrînului Tolstoi. Desigur, asta îl făcea tiran domestic, mai ales din cauza intervenţionismului intolerant al posomorîtului Certkov, papă al tolstoismului. Avea o mare dorinţă de a fi consecvent cu ideile lui şi îl exasperau nu numai privilegiile lui sociale, de care nu se putea efectiv libera, dar îl exaspera şi dublul său orgoliu de mare aristocrat şi de mare scriitor, de care de asemeni nu se putea dezbăra în forul său interior. Îl mai exaspera, dar poate mai mult în celălalt sens al termenului, şi vigoarea temperamentului său, nescăzută nici la etatea de patriarh. Şi mai mult decît orice l-a iritat şi dezgustat, desigur, faima lui de profet şi, mai mult sau mai puţin, de sfînt. Povestea părintelui Serghei e plină pînă peste margine de propriul complex de vinovăţie al autorului. Tot Zarifopol spune cuvîntul hotărîtor în această dramă interioară a bătrînului Tolstoi (dramă care, dealtminteri, fără a-l duce încă la atitudini extreme, îl frămîntase încă din tinereţe) : „...numai un scepticism prea simplu şi de prost gust ar putea clasa pe un om ca acesta printre obişnuiţii cabotini ai vieţii artistice şi literare. În asemenea tipuri cu instincte, cu sensibilitate şi fantezie supranormală, poza şi voinţa autentică încap bine, fără ca una să altereze pe cealaltă... la astfel de oameni poza nu e simpla şi vulgara grimasă a mediocrilor, ci joc, copilăresc poate, dar de bună credinţă, al unui suflet hipertrofic". Suflet hipertrofic, aceasta este, în cazurile exemplare ca ale lui Tolstoi ori Dostoievski, formula exactă a acelei realităţi care, stereotipată pentru uzul saloanelor pariziene şi altor saloane, s-a numit în mod fastidios şi fără reprezentarea justă a noţiunii : „suflet slav". Evident, suflet hipertrofic nu pot avea prea mulţi inşi, chiar dacă există anumite predispoziţii etnice în sensul acesta. Suflet hipertrofic înseamnă geniu colosal, luciditate colosală, colosală forţă de influenţare, invincibil eroism. Şi mai cu seamă o profundă, exhaustivă aptitudine pentru sacrificiu şi expiaţie. Cîţiva Ruşi, dar firește nu legiune, şi cu osebire scriitori, au avut în grad neîntrecut şi poate neegalat forţa aceasta.

Scanned with OKEN Scanner

Tolstoi a denunţat cu vehemenţă şi indiscutabilă îndreptăţire „egoismul vecin cu nebunia". Cu toate acestea Leon Şestov, în cartea sa *Ideea binelui la Tolstoi şi Nietzsche*, subliniază că în *Război şi Pace* autorul o condamnă în final pe Sonia pentru lipsa ei de egoism, pentru abnegaţia şi sacrificiul ei demonstrative, care o fac cu vîrsta tot mai acrimonioasă, devotamentul ei purtat la vedere ca un permanent reproş adus fericirii celorlalţi fiind în definitiv o formă de răutate, un păcat; omul are dreptul să renunţe la fericirea sa terestră, dacă socoteşte că este bine să facă acest lucru, dar nimeni nu are dreptul să renunţe la mîntuirea propriului suflet, pe lumea aceasta sau pe o alta, indiferent. A învenina sufletul altora cu propria ta superioritate sufletească şi a gusta prin aceasta o amară voluptate este un atentat, un păcat ce te duce la monstruozitate şi la pierzania sufletului tău, nemuritor sau nu, indiferent. Obiectivitatea contemplativă a lui Tolstoi, în planul creaţiei artistice ca şi în planul scrutării morale, este tot atît de ireproşabilă ca şi implacabila sa logică doctrinară.

Există tendinţa de a propune binomul Tolstoi-Dostoievski ca o alternativă; a-l prefera pe unul = a-l deprecia pe celălalt. Preferinţele, de ordinul gustului şi temperamentului, sînt legitime atîta timp cît nu se erijează în judecăţi de valoare cu pretenţie obiectivă. Tendinţa aceasta vine dintr-un spirit reducţionist, care arborează un aer filosofic: ideea Unului („raţiunea este o forţă care duce la unitate" spusese Sfîntul Augustin); de fapt este un efect de lene a minţii şi de spirit neîncăpător. Trebuie să ne învăţăm cu pluralitatea geniilor şi cu unicitatea fiecăruia. Între genii, mai mult decît între regi, nu există alt regim decît al egalităţii.

În literatura rusă au apărut întîi doi inşi tineri, în fracuri romantice, de o demonică genialitate aruncătoare de scîntei: Puşkin şi Gogol. Ca nişte prestidigitatori fantastici, parcă de origine extraterestră, au fulgerat şi au despicat cerul deasupra Rusiei, eliberîndu-i fantastica potenţialitate intelectuală. Apoi, după o generaţie, au venit ceilalţi doi; uriaşii: Tolstoi şi Dostoievski. Ce rost are să optăm între ei? Forţa enormă a fiecăruia se multiplică în raport cu a celuilalt, ca în oglinzi paralele.

Scanned with OKEN Scanner

TEATRUL LUI HENRY DE MONTHERLANT

Dezastrul din 1940 a avut asupra majorității scriitorilor francezi efecte hotărîtoare care, pentru cîțiva din cei ce dăduseră în perioada interbelică o operă împlinită și notorie, a însemnat o mutație radicală a sensului și modalităților creației lor literare. Malraux nu mai scrie romane ci numai studii de artă, discursuri civice și prefețe, revelîndu-se la sfîrșit ca memorialist de mare clasă ; Mauriac devine eseist și gazetar activ, interesîndu-se, totodată pasionat și lucid, din ce în ce mai mult de fenomenul actualității ; Aragon, fostul corifeu al avangărzii, apoi al unei literaturi realiste cu tendință social-politică, regăsește în ethosul Rezistenței marea vînă lirică tradițională și populară, cu îndepărtate rădăcini în cîntecul medieval, unind dragostea de patrie, de natură și de femeie cu asumarea exaltată a durerii, a tragediei și a morții. Alți scriitori, care nu au participat la Rezistență și, fără a fi adoptat atitudini categoric blamabile, au putut totuși dezamăgi sentimentul obștesc colaborînd, ca Paul Morand, nu cu inamicul dar, oricum, în limite oficiale, cu guvernul de la Vichy, sau, ca Jean Giono, involuntar, cu o grupare compromisă, au reintrat, după un oarecare ostracism, în viața literară cu opere surprinzător de noi și de fascinante care au însemnat în cariera lor o a doua naștere, de natură a-i absolvi ca artiști în conștiința contemporanilor. Alții, pentru a ne referi numai la cîțiva a căror indiscutabilă valoare

Scanned with OKEN Scanner

nu a putut decît să facă şi mai dezolantă abaterea lor pe calea trădării, au ajuns unul la sinucidere (Drieu La Rochelle), altul în faţa plutonului de execuţie (Robert Brasillach), iar altul la un sfîrşit lamentabil, înveninat de propria sa înverşunare demenţială (Louis-Ferdinand Céline). Ultimul, care manifestase încă înainte de al doilea război atitudini absurde şi detestabile, a mai apucat după amnistiere să publice, afară de nişte pamflete pline de fiere, două volume memorialistice relatînd nu fără vervă jalnica odisee a exilului său alături de foştii guvernanţi vichy-işti. Primii doi au plătit; puteau să se sustragă, dar au avut demnitatea de a declina această şansă. Spre deosebire de Céline, care de fapt a scăpat de răspundere, calitatea lor intelectuală şi umană era mult deasupra inexplicabilei, fatalei lor orbiri. Fără a-i putea absolvi, posteritatea i-a graţiat şi îi regretă; după cum spune P. de Boisdeffre: „Brasillach şi Drieu au fost lebedele unui colaboraţionism care a avut, să nu uităm, şi hiene şi şacali...“

În sfîrşit, alţi scriitori, ca Bernanos sau Saint-John Perse, departe de ţară şi de continent, şi-au continuat în singurătate o operă impresionantă prin înălţimea privirii şi lărgimea orizontului, primul făcînd, cu accente de profetic avertisment, procesul societăţii contemporane şi dînd la sfîrşitul vieţii, reîntors în patrie, un scenariu apărut postum, *Dialogue des Carmélites*, operă destinată maselor pentru a le pune în faţă problema demnităţii umane şi atitudinii de luat în faţa teroarei şi morţii. Această operă de spirit creştin catolic este înrudită întrucîtva cu altă operă dramatică de cadru similar şi temă apropiată, catolică şi ea prin subiect, scrisă şase ani mai tîrziu de un autor fără credinţă în divinitate, *Port-Royal* a lui Henry de Montherlant.

Cazul lui Montherlant este singular. Celebru de foarte tînăr, el a fost pe toată perioada interbelică unul din şefii spirituali ai generaţiei ce începuse a se manifesta îndată după primul război mondial, împărţind această situaţie cu Drieu La Rochelle, puţin mai apoi şi cu Malraux. Dintre cei vechi, născuţi în deceniul al şaptelea al veacului trecut, mai îndeplineau asemenea funcţii de pe poziţii diametral opuse, Gide şi Maurras; Romain

Scanned with OKEN Scanner

Rolland era, în continuare, așa cum se declarase în timpul conflagrației, „*au dessus de la mélée*“, cu toată adeziunea la ideea Revoluției mondiale; Claudel și Valéri, „cei doi Paul“ („*les deux pôles*“, cum i-a numit cineva) sînt niște mari izolați, independent de audiența operei lor, rod a două spirite profund diferite și necomplementare, neconstituind de fapt polaritatea presupusă de amintita butadă onomastică.

Așadar, din generația mare de la începutul secolului, numai Gide și Maurras reprezintă acum poziții cu influență în planul dezbaterilor de idei și luărilor de atitudine, dincolo de împlinirile strict estetice. Influența lui Maurras e precumpănitor politică, deși nu exclusiv; a lui Gide, cu toată adeziunea lui răsunătoare la comunism, nu a fost politică ci mai curînd de natură etică, în sensul provocării conștiințelor, ceea ce nu era fără oarecare concordanță cu educația sa protestantă, combaterea „moralei burgheze“ părîndu-i, pe de altă parte, a veni în consens cu așa-numitul său „imoralism“. (Nu trebuie totuși să omitem efectul pozitiv, în ordine practică, al ecoului produs de protestul său anticolonialist din *Voyage au Congo*).

Dar din generația afirmată imediat după primul război mondial, marcată profund de experiența războiului și de dezorientările, incertitudinile, neliniștile și dezamăgirile primilor ani de pace, scriitorii francezi cu cea mai mare audiență au fost, pe durata celor două decenii ale perioadei, Henry de Montherlant și Pierre Drieu La Rochelle; mai tînăr cu 9 ani decît al doilea și cu 6 decît primul, Malraux s-a impus abia în a doua jumătate a perioadei, dar atunci cu o autoritate impresionantă; amestecat în mișcările revoluționare din Extremul Orient și din Europa, vedetă a manifestărilor antifasciste internaționale, comandant în aviația republicană pe timpul războiului civil din Spania, acțiunea lui în ultimă instanță nu a fost totuși nici ea una propriu-zis politică, iar romanele sale, în care e vorba de revoluție sau de război civil, nu au nici teză nici tendință ci pun față în față omul și moartea; pentru Malraux lupta revoluționară este o experiență existențială a individului, tema eroismului, a rezistenței la tortură și a contem-

Scanned with OKEN Scanner

plării morții reprezentînd stadiile limită de verificare a virtuților virile și a lucidității, nu fără un substrat de nihilism metafizic și o detașare de finalitatea actului ; actul nu este aici un mijloc prin care se vizează un anumit rezultat, ci o soluție existențială care dă un sens vieții, un *vivere pericolosamente* cu caracter de transcendere și autonomie, în ultimă instanță o echivalare a actului cu non-actul. Vom vedea că prin aceasta Malraux, romancierul de dinainte de Eliberare, este mai apropiat de Montherlant decît de oricare alt scriitor contemporan, dar mai cu seamă de cel de al doilea Montherlant, de cel de după 1940, adică de Montherlant dramaturgul, deși acesta încetează acum să mai fie un model și un mentor pentru generațiile noi (și chiar și pentru cele anterioare, care îi recunoscuseră cîndva un atare rol). Nici Malraux, devenit acum om politic, orator și ministru, nu mai exercită în această perioadă o reală influență asupra spiritelor, dar la Montherlant solitudinea și inaudiența lui de acum coincid cu o remarcabilă fecunditate literară, ceea ce nu s-ar mai putea spune și despre autorul *Antimemoriilor*. Prin inaudiență nu înțelegem insucces ; dimpotrivă, deși a înregistrat unele eșecuri pe scenă, dramaturgia lui Montherlant a însemnat cu fiecare piesă un eveniment, iar în cîteva cazuri un triumf. Dar această operă a sa este considerată acum strict estetic, în accepție restrictivă (abstracție făcînd pentru moment de opiniile total negative), fără a i se releva deloc sensul, „filosofia“ să zicem, sau așa-numitul „mesaj“. Exasperat de faptul că prețuitorii dramaturgiei lui văd în ea numai o strălucită performanță stilistică, bătrînul Montherlant își înscrie protestul într-un loc din carnetele sale : „dar opera mea este a unui psiholog și a unui om !“, subliniind în repetate rînduri că a transpus în teatrul său variatele forme ale celui mai autentic adevăr uman.

Spuneam la început că Montherlant reprezintă după 1940 un caz singular. În ce constă această singularitate ? Ea se relevă din confruntarea scriitorului atît cu poziția de acum a confraților săi cît și cu cea care l-a definit pe el însuși în trecut. După primul război, în care s-a înrolat voluntar ca simplu soldat, a fost grav rănit și

Scanned with OKEN Scanner

citat pe armată, Montherlant a dat în primele sale cărți o literatură a camaraderiei, a sentimentului de onoare și a patriotismului, acestea însă privite și asumate cu totul altfel decît în retorica patriotardă, demagogică și, firește, inestetică a unui Paul Déroulède și altora de această categorie. Chiar cînd scrisul său din această primă etapă întîlnește o anumită emfază, ca în *Chant funèbre pour les morts de Verdun* (1924), e vorba de un stil al celebrării, căruia i se cuvine un tot mai înalt, mai solemn (ton pe care, o jumătate de secol mai tîrziu, l-a găsit și Malraux pentru celebrarea femeilor franceze deportate în lagărul de exterminare de la Ravensbrück și pentru *Orațiunile funebre*). Patriotismul proclamat de Malraux după 1940 și de Montherlant după 1914 (începînd cu piesa *L'Exil*, scrisă la 18 ani) este cu totul liber de orice fel de naționalism ; nu e vorba de primatul naționalității ci de onoarea națiunii. Nimic nu este mai vital indispensabil unui popor, nimic nu are pentru un popor o importanță *utilitară* mai mare decît onoarea ; dictatura poate însemna putere, poate face ca o țară să devină redutabilă, înseamnă însă în mod inevitabil dezonoare pentru națiunea respectivă. Dezonoare, deci dacă nu moârte, în orice caz letargie sau, într-un fel colectiv, moarte civilă. Dar onoarea unei națiuni e fundamental legată de cultura acesteia ; nu e în chestiune numărul indivizilor „culți" : mulți dintre ei pot fi avocații sau funcționarii dezonoarei, în vreme ce nenumărate femei simple și ignorante pot avea, fie și obscur, sentimentul solidarității cu o mare cultură și o pot confirma prin sacrificii supreme acceptate în chipul cel mai firesc, ca deportatele cărora le-a închinat Malraux panegiricul amintit. Cînd pare absurd faptul de a-și risca viața, sau chiar mai puțin decît atît, pentru o idee sau o catedrală, cînd valorile de acest ordin sînt considerate ca inesențiale în viața colectivității și devenite superflue în clipele de restriște, nu mai poate fi vorba de cultură, oricît de autoritar s-ar pronunța cuvîntul acesta. Nici de onoare, evident. Nu mai poate fi cu adevărat vorba de o națiune. Dar de adevărul acesta, pe care un Malraux l-a proclamat și pentru care a acționat ca luptător, ca intelectual și ca om de stat, după 1940 Montherlant a

Scanned with OKEN Scanner

putut da impresia că se distanţează. Atitudinea sa în timpul Ocupaţiei a părut ciudată. Absenţa sa din rîndurile Rezistenţei a produs mirare. Tocmai el, scriitorul care făcuse apologia camaraderiei, a curajului fizic, a sportivităţii, cel care la 18 ani, întocmai ca eroul din prima sa piesă, *L'Exil*, plecase la război ca să nu se excludă dintre colegii săi, rămîne acum deoparte, singur, abţinîndu-se de a se alătura celor mai mulţi dintre cei mai buni confraţi ai săi. Poate nu mai credea în şansele Franţei de a-şi recuceri demnitatea prin ea însăşi ? Nu credea în eficienţa unei rezistenţe sub apăsarea ocupantului ? Dar nu el, Montherlant, este acela care a scris *Service inutile*, făcîndu-şi din titlul acesta o deviză ?

Putem vedea în această atitudine, care pare a contraveni celei din primul război, un fapt de *sincretism şi alternanţă*, formulă prin care îşi rezumase Montherlant încă din tinereţe filosofia practică, anume preluarea, fatalmente alternantă, a tuturor experienţelor posibile în planul uman şi a celor mai opuse concepţii de viaţă (formula poate părea improprie, deoarece sincretismul înseamnă punere împreună, dar simultaneitatea fiind evident imposibilă în speţă, numai succesiunea poziţiilor contrarii poate constitui în final totalitatea la care aspiră autorul). Aşadar, după ce în primul război Montherlant a „experimentat" solidaritatea şi lupta, teoretizîndu-le apoi în scris şi exaltîndu-le virtuţile bărbăteşti şi spiritul agonal, şi după ce, în al doilea război, nefiind admis în rîndurile combatanţilor din motive de sănătate, a luat totuşi parte la campanie în calitate de corespondent, odată partida pierdută a adoptat de rîndul acesta poziţia contrară, în speţă „exilul", cum numise el însuşi odinioară solipsismul neangajării. Cu toate acestea inconsecvenţa e doar aparentă, vom vedea. Fapt este că încă din anii care preced a doua conflagraţie, Montherlant se arată tot mai decepţionat de contemporanii şi compatrioţii săi. Mentalitatea pe care a denunţat-o în repetate rînduri drept „morala midinetelor", micul bovarism alimentat de magazinurile ilustrate, lăfăirea egoistă în meschineria bunei stări, carenţa sentimentului civic, orbirea optimistă şi laşitatea în politica internaţională, toate acestea i se păruseră simptomele unei degenerес-

cenţe iremediabile a corpului social. În nenumărate cazuri individuale decela efectele morbului prin manifestarea unui fenomen pe care l-a numit *lipsa de calitate*. Nu lipsă de caracter, nici lipsă de inteligenţă, nici de suflet, ci una de natură oarecum inefabilă dar precisă care s-ar putea apercepe cumva şi ca o lipsă de stil, ca o micime şi o mediocritate nu numai în reacţiile faţă de evenimente ci şi faţă de împrejurările vieţii cotidiene. Slăbirea unui anumit resort moral, diminuarea exigenţelor în testarea valorilor umane şi plasarea acestora la palierul minimei rezistenţe. O complezenţă pernicioasă în însăşi accepţia umanului ca atare. Toate acestea îl fac pe Montherlant să se întoarcă spre o filosofie a dezabuzării, a detaşării de lumea înconjurătoare şi spre resursele meditaţiei şi muncii solitare, filosofie care dealtminteri se găsea şi înainte în componenţa concepţiei sale de viaţă, alături de exultanţa, senzualitatea şi hedonismul vitalist care totuşi precumpăniseră. Un anumit cinism salubru al bucuriei, cinism îmbinat cu generozitatea, care caracterizase atitudinea sa anterioară, face loc acum unui cinism al dezamăgirii. Prăbuşirea Franţei în vara 1940, prăbuşire care i s-a părut a confirma diagnozele sale pesimiste (exprimate cel mai ritos în volumul de eseuri *L'équinoxe de septembre*, din 1938, titlu inspirat de compromisul capitulard de la München), l-a făcut să-şi însuşească atitudinea formulată în versul virgilian : *una salus victis, nullam sperare salutem.*

În faţa dezastrului, soluţia adoptată de Montherlant (existentă şi în opţiunile sale anterioare, dar latent) este o soluţie filosofică, anume ataraxia stoică. Din ce în ce mai des întîlnim acum în însemnările sale trimiteri la textele lui Seneca şi Marc-Aureliu. Nu rareori, de asemenea, la Suetoniu şi Tacit. Ideea sa este că înjosirea istorică poate fi surmontată prin creaţie ; în tot cazul, aceasta îi incumbă artistului şi gînditorului, aceasta e replica pe care artistul şi gînditorul o pot opune opresiunii, aceasta e lupta în care au şanse de biruinţă. După cum un Boethius sau un Cassiodor au scris după căderea imperiului roman, sub domnia unui rege barbar, cărţi ce au perpetuat cultura latină, tot astfel trebuie conti-

Scanned with OKEN Scanner

nuată cultura franceză în spiritul și tradiția ei și în ciuda stării de fapt.

Într-o culegere de eseuri și alocuțiuni, publicată în primul an al Ocupației, însă în zona „liberă", sub titlul *La paix dans la guerre* (împrumutat de la Unamuno), Montherlant dezvoltă tema libertății spiritului, în sensul că spiritul trebuie să poată suporta netulburat șocul evenimentelor, tranzitorii prin esența lor chiar dacă lasă urme în durata istorică și curmă un ciclu al acesteia. Un asemenea fel de a vedea se apropie mult de filosofiile contemplative și fataliste ale Orientului. Vom vedea că în teatrul său (nu mai puțin și în însemnările sale din ultimii ani) Montherlant exprimă o concepție de asemenea foarte apropiată de cele orientale și în privința indiferenței față de efectul final al actului și echivalarea acestuia în ultimă instanță cu non-actul. De fapt, această concepție se găsește exprimată aproape explicit în *Service inutile* (1935) și implicit în alte cărți ale autorului, din perioada interbelică, cu osebire în *Aux fontaines du désir* (1927). Savantul orientalist român Sergiu Al-George a relevat această notă orientală în viziunea lui Montherlant, ca și dealtminteri, mult mai puțin surprinzătoare, în a lui Malraux (cf. *Filosofia indiană în texte*, Buc. 1971, p. 39). Chiar dacă marile cărți ale Orientului nu au făcut pentru Montherlant obiectul unor lecturi mai stăruitoare decît permit a le presupune referințele din însemnările sale, gîndirea Stoicilor, din care s-a adăpat copios și către care s-a îndreptat printr-o afinitate de spirit, reprezintă în privința aceasta o sursă suficientă, fiind fundamental înrudită cu modul oriental de a gîndi.

Cu *La paix dans la guerre*, Montherlant a putut da destulă apă la moară celor ce i-au blamat atitudinea, nu numai prin afirmarea indiferentismului în fața zguduirilor istoriei, dar și prin altceva, infinit mai șocant chiar decît citarea în acest volum a lui Pétain, care, oricum, era totuși un bătrîn și ilustru ostaș francez și i se putea la urma urmei face o reverență ce nu implica și o adeziune ; așadar, mult mai rău decît atît ; la un moment dat autorul îl citează — pe cine ? Nici mai mult nici mai puțin decît pe Hitler ! Da ; dar cum ? S-a pri-

Scanned with OKEN Scanner

ceput să găsească într-un discurs mai vechi al Führerului un pasaj privitor la cultură (exasperați de existența culturii, tiranii vorbesc mereu de ea, închipuindu-și că au puterea de a o exorciza și a-i comanda), pasaj care, extras din contextul său originar, venea tocmai bine în sprijinul unor gînduri total neconforme cu lozincile naziste, chiar dacă nu se suprapuneau întocmai, aceste gînduri, cu cele ale luptătorilor din *maquis*. Dar de fapt indiferentismul preconizat de Montherlant față de lovitura istoriei nu e deloc în fond indiferență ci tocmai *o soluție*, o reacție de surmontare a loviturii. Soluție pesimistă și pasivă, e adevărat, totuși soluție. A celor din Rezistență a fost fără îndoială mult mai eficientă și mai eroică, nu încape discuție. Cu atît mai mult cu cît scriitorii care au asumat-o nu au abandonat creația, dimpotrivă, i-au imprimat un accent patetic și deci mobilizator al cunoștințelor, care a dovedit în plan estetic puterea de regenerare a culturii franceze sub impactul tragic, dar nu întru totul deznădăjduitor, al dezastrului național.

Tragic, dar nu întru totul deznădăjduitor, așa l-a înțeles și Montherlant. Chiar versul din *Eneida* pe care l-am citat pentru a-i defini atitudinea față de soarta țării sale, presupune o depășire a deznădejdii prin recunoașterea și traversarea ei pînă la capăt. El însuși a dovedit după 1940 o neașteptată putere de reînnoire, trecînd brusc, la aproape 50 de ani, după o lungă și glorioasă carieră de romancier, la genul dramatic în care va da, timp de alte aproape trei decenii, o operă strălucitoare și de o impresionantă prolificitate. Trecerea la dramaturgie reprezintă în creația lui Montherlant o mutație tranșantă, a cărei coincidență cu cezura istorică a patriei sale nu e fără semnificație. Prima sa piesă, *Regina moartă*, reprezentată în 1942 la Comedia Franceză, sub Ocupație, a fost recepționată de public tocmai prin ceea ce numeam mai sus cu privire la scrierile Rezistenței, accentul patetic mobilizator de conștiințe, accent pe care-l poartă cu o superbă încordare. Publicul a văzut în prințesa Inès de Castro, condamnată pentru dragoste, imaginea Franței îngenuncheată și asasinată. Încoronarea ei postumă ca regină a fost înțeleasă ca o reînviere a Franței prin sacrificiu.

Scanned with OKEN Scanner

Ipostaza de autor dramatic înseamnă pentru Montherlant o a doua naştere, dar nu e fără antecedente. E notabil faptul că prima sa operă de tinereţe admisă de el în ediţiile ulterioare este o piesă de teatru ; afară de aceasta a proiectat la un moment dat o tragedie, *Cretanii*, din care există fragmentul *Pasiphaé*, reprezentat în 1936. Dar *Regina moartă* marchează în creaţia lui Montherlant un moment crucial, care-i împarte întreaga operă în două versante. Faptul că a scris această piesă dintr-o întîmplare (propunerea lui Jean-Louis Vaudoyer, atunci administrator al Comediei Franceze, de a adapta un vechi text spaniol) nu e decît una din verigile lanţului cauzal în care se ascunde destinul. Vedem limpede acum că destinul literar al lui Montherlant îi impunea să devină la un moment dat unul din marii dramaturgi ai lumii. Lucrul poate că nu era previzibil din perspectiva perioadei sale interbelice, dar acum apare cu toată evidenţa. Vîna cornelianã, inaparentă în romanele sale publicate atunci, se manifestă acum în teatrul său cu claritate şi forţă. Malraux a remarcat cu precizie faptul acesta într-o convorbire din 1971 cu regretatul Ovidiu Cotruş : „Montherlant s-a revendicat şi el, în mod conştient, de la aceeaşi tradiţie (cornelianã, de la care se revendică în mod declarat şi Malraux însuşi, *n.n.* Al.P.) mai sensibilă însă în teatrul său decît în proza sa de descendenţă stendhaliană". (cf. Ovidiu Cotruş, *Vizită la André Malraux*, în „Secolul 20", nr. 9, 1971, p. 67). Observaţia lui Malraux caracterizează lapidar şi definitoriu cele două versante ale operei lui Montherlant. Desigur, această observaţie se oferea de la sine (poate că o mai făcuse şi altcineva), dar e important că o face Malraux, omul Rezistenţei şi acţiunii cu arma în mînă, care vede în Corneille pe „scriitorul exemplar"... al cărui teatru „va rămîne o şcoală a măreţiei atît timp cît omenirea va mai crede în măreţie" *(ibid.)*. Dar mai crede oare ? Vîna cornelianã este unul din cele două elemente fundamentale care-i leagă între ei pe Montherlant şi Malraux (al doilea fiind elementul de esenţă orientală pe care l-am relevat). Vînă cornelianã înseamnă un anumit ton susţinut, un timbru viril ce nu exclude simţul

Scanned with OKEN Scanner

fragilității, dar nu cedează nici un moment complezenței, o forță ce nu se confundă niciodată cu brutalitatea, o duritate fără cruzime și niciodată lipsită de înțelegere omenească, o nevoie irecuzabilă de *înălțime* a sentimentelor și expresiei ; Sainte-Beuve spunea despre stilul lui Corneille : „Il doit plaire surtout aux hommes d'Etat, aux géomètres, aux militaires, à ceux qui goûtent les styles de Démosthène, de Pascal et de César". Astăzi fraza aceasta riscă să pară ironică, dar ea se poate aplica perfect lui Montherlant și lui Malraux. Într-o vreme și într-o lume în care simțul sublimului e ridiculizat, în care abuzurile verbale au discreditat noțiunile supreme, în care argoul și abreviațiile lexicale sînt luate drept probe de nerămînere în urmă, iar în artă sordidul și stercoralul drept test al profunzimii, e firesc ca scriitorii de vînă corneliană ca Montherlant și Malraux să fie în cel mai bun caz considerați ca piese de muzeu, chiar dacă se întîmplă ca unele din operele lor să nu displacă. Nici unul nici celălalt nu mai exercită vreo influență, nici unul din ei nu mai este azi mentor spiritual. Amîndurora li se impută — bineînțeles — un așa-numit „retorism", care este tocmai marca stilului cornelian. Malraux mai interesează prin biografie, prin destinul său spectaculos, deși mai mult ca o curiozitate decît ca un model. Cît despre Montherlant, deși în genere piesele sale au înregistrat și continuă să înregistreze succese răsunătoare, cine se declară admiratorul lor e inevitabil taxat de critica franceză actuală de avangardă drept retrograd, provincial, înapoiat, dacă nu chiar denunțat de-a dreptul ca reacționar. Nici ei nu sînt dealtminteri în rest ; Malraux, către Ovidiu Cotruș, cu privire la diversele variante ale structuralismului : „Vă place acest *charabia,* această păsărească filosofică, foarte la modă astăzi în lumea întreagă ?" (*loc. cit.,* p. 68) ; Montherlant, la telefon, către I. Igirosianu : „Nu am citit nici unul din romanele socotite a face parte din categoria *noul roman* și nici unul din articolele sau studiile despre acest soi de scrieri. Astfel că nu puteam să le folosesc procedeele, după cum nu sînt în măsură să formulez o părere despre ele. Oricît de curios ar putea să pară, închipuiește-ți că nici nu știu ce înseamnă exact noul

Scanned with OKEN Scanner

roman". (I. Igirosianu, *De vorbă cu Henry de Montherlant*, „Secolul 20" nr. 9, 1966, p. 78). Evident că însăşi această manieră de a se scuza prin lipsa totală de interes exprimă indirect o judecată foarte precisă, deşi sumară şi apriorică. Faţă de psittacismul modelor intelectuale Montherlant îşi manifestase şi în tinereţe, nu mai mult decît în treacăt, dispreţuitor, dar amuzat, ironia rece, plasînd în unul din volumele ciclului *Les jeunes filles* o mostră de anchetă literară la care scriitorul Costals este invitat să răspundă pe tema *„prendre la mesure de l'homme"* (formulă clişeu în publicistica epocii). Atunci un Montherlant putea atrage *„les rieurs de son côté"*, el fiind una din figurile literare dominante ale unei epoci în care spiritul francez nu-şi pierduse încă simţul umorului şi darul rîsului (nici stima pentru acestea) şi nu era încă sufocat, ca acum, de terorismul pedantesc al tehnocraţiei structuraliste prin ale cărei decrete un scriitor care cutează să facă public o asemenea declaraţie despre „noul roman" sau „noua (nouă) critică" se expune unor sancţiuni de opinie capabilă de a-l relega la periferia actualităţii. Se ştie că în artă snobismul a grăbit de multe ori asimilarea tendinţelor înnoitoare şi formelor de acces mai dificil. Fără a-l face mai puţin ridicul, faptul acesta îl absolvă oarecum. Dar cînd snobismul şi moda în loc să meargă alături de îndrăznelile creatoare se fac agenţii unor severe mofturi, se instaurează o tiranie a maimuţărelii tinzînd la exterminarea bunului simţ. În *Mareea de seară* Montherlant face următoarea însemnare : „În ziua aceasta de sfîrşit de an, în corespondenţa mea, printre altele, două reviste de teatru şi un prospect publicitar. În toate trei se văd tineri actori cu părul lung şi torsul gol jucînd astfel Racine, Corneille şi nu mai ştiu ce autor. De ce trebuie să joci cu torsul gol ? Nici un motiv decît că şi vecinul face la fel. Ştiam deja că în mari teatre pariziene actorii tineri au suprimat peruca pudrată ca să nu se tundă cînd joacă Marivaux sau Beaumarchais, şi joacă Marivaux cu părul lor natural, cu plete sau favoriţi. Neavînd nimeni nimic de obiectat, de ce să nu joci în pielea goală *Cidul* sau *Athalie ?* Era păcat să nu se termine anul 1970 pe o imbecilitate. Iată că s-a făcut". (*La marée*

Scanned with OKEN Scanner

du soir, Gallimard 1972, p. 103—104). A juca Euripide sau Seneca cu torsul gol este legitim și oferă o plastică adecvată stilului implicat de spectacol, dar Marivaux și Racine „modernizați" prin „viziuni" mai mult sau mai puțin „originale", ce lipsă de simț artistic ! Cu toate acestea, asemenea „soluții" bazate pe cît mai flagrante incongruențe sînt azi monedă curentă, iar cine nu-și ascunde lipsa de entuziasm comite o imprudență. Montherlant o săvîrșește sfidător imprudența aceasta, și tot sfidător scrie teatrul pe care-l scrie.

Caracterul sfidător al acestui teatru nu ține de vreun spirit ofensiv, el nu „combate", nu face „critică socială" nici în piesele sale cu subiect contemporan, cu atît mai puțin în cele cu cadru istoric ; poate da impresia că pledează pentru o anumită ordine de valori, de fapt nu face decît să o afirme în mod contemplativ, dar intens ; sfidarea sa vine din faptul că această ordine de valori e absolut străină mentalității dominante a lumii de azi, de care dramaturgul *nici nu ia act*. Aceasta nu înseamnă că o ignoră, dimpotrivă, nu o dată înfățișează cu înțelegere manifestări particulare ale acestei mentalități, dar nu ia act de ea ca temei posibil și criteriu al unei conduite legitime, întrucît îi apare ca total inaptă de a genera valori de ordinul celor pe care le afirmă, și nici măcar în stare de a accede cumva la ele.

Aceste valori, care nu pot fi enunțate exhaustiv nici definite satisfăcător într-un simplu enunț, dar se percep prin punerea lor *în act*, prin înfățișarea lor în situații date, ceea ce Montherlant face în tot ce scrie, romane, eseuri, însemnări, mai accentuat încă și mai tranșant în teatrul său, țin toate de acel concept pomenit mai înainte prin termenul de *calitate*, adică ceva, o însușire, un dar, o virtute, prin care cineva se dovedește a fi o persoană *bine ;* noțiunile mai vechi de *honnête homme* sau de *gentleman* prin care se exprimă modelul uman propus ca ideal accesibil, adică nu suprem ci minimal, respectiv de către civilizațiile franceză clasică și britanică, pot da o idee despre această „virtute", dar nu o acoperă întru totul. Montherlant, la sfîrșitul volumului său de eseuri *L'équinoxe de septembre*, enumerează și descrie cîteva trăsături ale „calității", fără a le epuiza

Scanned with OKEN Scanner

însă ; e vorba de generozitate, sinceritate, civism, politeţe... Evident, nici fiecare în parte nici toate laolaltă nu determină propriu-zis „calitatea", dar dau o idee asupra ei. De asemenea noţiunile de *honnête homme* şi de *gentleman* menţionate adineauri, fără a fi exclusive într-un sens, să zicem, „aristocratic", presupun totuşi o anumită treaptă socialmente limitativă de la care, prin educaţie, prin avantajele unui nivel de viaţă relativ înlesnit, individul poate fi format în chip modelator. Dar conceptul de calitate propus de Montherlant este independent de condiţia socială a individului. Evident, e greu de presupus, nu însă imposibil, ca această calitate umană, acest tip de persoană „bine" să se poată forma în condiţii de mizerie totală, în ambianţe sordide, dar Montherlant relevă nu o dată calitatea în specimene foarte, foarte modeste sub raport social. Calitatea, în accepţia pe care i-o dă Montherlant, nu este un fenomen elitar, deşi determină în cadrul tuturor categoriilor sociale nişte elite, prin care specimenele de calitate alcătuiesc în total o „societate a egalilor".

Calitatea nu este aşadar un concept de esenţă elitară ; nu e, de asemenea, nici de esenţă paseistă, deşi, cum spuneam, mentalitatea contemporană îi apare lui Montherlant ca inaptă de a genera şi preţui valorile de ordinul celor pe care calitatea le presupune. Spuneam că timbrul sfidător al dramaturgiei sale e dat de faptul că nu ia act de mentalitatea vremii sale ; aceasta conferă scrisului său, cu osebire teatrului, acea extremă încordare şi acel sentiment de înălţime pe care critica negativă le declară efecte de retorică iar critica favorabilă le elogiază ca izbînzi ale unui mare stil (ceea ce, am văzut, îl irită pe autor, care ţine să i se recunoască autenticitatea umană ; dar de fapt nu există mare stil fără atare autenticitate). Atît cei ce văd în teatrul lui Montherlant grandilocvenţă vetustă cît şi cei ce-i admiră tonul viril şi înalt se află însă mai mult sau mai puţin în consens aplicîndu-i epitetul de „cornelian", pentru primii aceasta însemnînd culmea retoricii răsuflate, pentru ceilalţi asumarea şi restaurarea unei modalităţi majore a tradiţiei franceze. După cum Corneille s-a inspirat din două surse exemplare, la început spaniolă, apoi

Scanned with OKEN Scanner

romană, la fel s-a întîmplat și cu Montherlant, la care modelul hispanic a dat trei opere, începînd cu prima sa piesă din perioada maturității, *Regina moartă* (cu subiect, ce e drept, nu spaniol, totuși iberic, dar pornind de la un text spaniol), continuînd cu *Maestrul ordinului Santiago* și terminînd, spre sfîrșit, cu *Cardinalul Spaniei*, iar modelul roman ultima sa piesă, *Războiul civil*. Vom reveni la chestiunea surselor spaniolă și română, esențiale la Montherlant. Pentru moment trebuie să relevăm că, așa cum am afirmat puțin mai sus, conceptul de „calitate", care constituie tema întregii dramaturgii a lui Montherlant, nu atestă, în ciuda unor aparențe, o opțiune paseistă. Ordinea de valori denumită prin termenul „calitate" nu este dominantă în mentalitatea contemporană, nu constituie în sînul acesteia nici temeiuri nici criterii pentru orientarea conduitei, nu poate fi nici generată nici corect și eficient prețuită la parametrii acesteia, dar nu numai că nu este absentă, dimpotrivă : marile ordalii la care secolul nostru a supus pe oameni au avut darul pe de o parte să precipite și să agraveze latențele negative necenzurate prin prezența calității, dar au avut de asemenea și efectul de a stimula și chiar de a chema la viață virtualități ale calității care poate ar fi rămas altfel larvate fără termen, deci inexistente. Faptul este relevat de Montherlant în multe pasaje și episoade ale romanelor și celorlalte scrieri ale sale din perioada sa stendhaliană (cum am văzut că o numește Malraux). În teatrul său prezența calității se revarsă exaltant, prin toți protagoniștii unei piese, în cadru contemporan, recunoscută unanim drept capodopera autorului, anume *La ville dont le prince est un enfant (Orașul al cărui Domn e un copil)*.

Piesa aceasta, pe care ani de zile autorul nu a consimțit să o lase reprezentată, din diferite motive, unele ținînd de un anumit scrupul moral, prezintă un subiect cît se poate de delicat. E vorba, într-un colegiu catolic din zilele noastre, de iubirea echivocă a preotului prefect de studii și a unui adolescent din cursul superior pentru un băiat din cursul inferior. Băiatul, nici bun la învățătură, nici bine crescut, nici prea îngrijit ca prezentare, nici prea spălat, provenind dintr-un mediu to-

Scanned with OKEN Scanner

talmente impropriu unei educații cît de sumare și unei orientări morale minimale, este totuși un copil plin de farmec și mai ales de o irezistibilă, dezarmantă și fără de fisuri *calitate*, în sensul preconizat de Montherlant. De asemenea și cei doi rivali : elevul din cursul superior, de familie mic-burgheză onorabilă, bun la învățătură, bine crescut, inteligent ; preotul, abatele de Pradts, aristocrat, sensibil, sentimental peste marginile îngăduite de misiunea sa, voluntar, dominator, tandru, de o prea îndoielnică vocație eclesiastică. Amîndoi sînt, la rîndul lor, de o excelentă calitate, cu deosebirea, net în defavoarea preotului, că acesta abuzează de situația sa și că iubirea sa, deși încă neculpabilă și plină de bune intenții, este malefică în fond și nefastă în ultim resort pentru toți, el inclusiv. În sfîrșit, ultimul și cel mai întreg exemplu de calitate, directorul de studii, un abate mai vîrstnic, care a înțeles totul și curmă echivocul tăind în carne vie, nu însă fără o autentică, profundă și eficientă caritate, creștină în principiu, superior umană ca esență și ca sens. Alte două personaje, un elev și un pedagog, reprezintă absența de calitate în mod cu totul onest dealtminteri, de ireproșabilă conduită dar fără acces la nivelul de exigență pe care-l postulează drama. Această superbă piesă despre adolescenți (cei doi preoți putînd fi și ei socotiți adolescenți prin condiția sau mai exact prin funcția lor în cadrul dat) se mișcă la o asemenea altitudine de spațiu moral, fără a pierde bineînțeles nici o clipă conștiința concretului, încît echivocul temei nu numai că este cu totul exonerat de cea mai mică umbră de scabrozitate, dar revarsă o puritate, o *kalokagathia* desăvîrșită ; ea este în fond o piesă pedagogică în înțelesul platonician (dealtminteri, dacă e să-i găsim o asemănare cu vreun alt text, singura apropiere ce se oferă este cu dialogul lui Platon, *Lysis*).

Am stăruit atît asupra acestei piese nu numai pentru că ea este în genere considerată drept cea mai mare izbîndă a autorului, ci, în primul rînd pentru că în ea apare înfățișată în mod desfășurat ideea de *calitate*, reprezentată de patru personaje de vîrste, origini, educație, cultură cu totul diferite și pentru că fenomenul este prezentat atît de puternic în context contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte ea lămurește, sau cel puțin sugerează, poziția lui Montherlant față de catolicism, temă importantă și controversabilă a teatrului său. În *Maestrul ordinului Santiago*, în *Port-Royal*, în *Cardinalul Spaniei*, tema catolicismului l-ar putea plasa pe autor alături de marii scriitori catolici militanți, ca Paul Claudel, Georges Bernanos, François Mauriac. Deosebirea este însă fundamentală; Montherlant este în mod declarat un necredincios. Să fie deci la el o impostură, o ipocrizie, un fariseism? Să aibă el cinismul pe care-l au unii reacționari de a milita, fără credință, pentru un catolicism ce servește, ca instituție, interesele claselor dominante? Nu, evident, nici vorbă de așa ceva. În *Maestrul ordinului Santiago*, în *Port-Royal*, în *Cardinalul Spaniei*, Montherlant găsește locul de a trata temele sale predilecte, anume intransigența, puritatea în accepția conceptelor ce direcționează comportarea insului, ținuta, într-un cuvînt *calitatea* (ceea ce trebuie să aibă drept efect în unele cazuri puterea de a spune „nu", cum se vede în *Maestrul ordinului Santiago* și în *Port-Royal*).

De la primele sale două piese, *Regina moartă* și *Fiu al nimănui*, Montherlant a atacat atît de frontal tema calității încît a apărut ca un fel de somație de o duritate inumană. „La pușcărie pentru mediocritate!" exclamă în *Regina moartă* regele Ferranto la adresa fiului său; în *Fiu al nimănui* (care se petrece în 1941, în zona „liberă", la Cannes) avocatul Georges Carrion, evadat din prizonierat și stabilit în sudul țării, și-a adus acolo pe fiul său natural împreună cu mama acestuia, copil pe care-l adoră și pentru care e gata la orice sacrificiu sau risc, dar pe care-l repudiază și-l lasă să plece pentru că a descoperit iremediabila sa lipsă de calitate. Această duritate, efect al intransigenței și mai cu seamă al pasiunii pentru plenitudinea umană, imposibilă fără calitate, nu este, la ambele personaje, atît de inumană cum pare, rigoarea consecinței o face să pară astfel, ca și în teatrul Corneille, care însă nu ar putea fi tragic dacă ar fi inuman. Regele Ferrante nu e atît de intratabil pe cît îl arată purtarea față de fiul său, la care-l deza-

Scanned with OKEN Scanner

măgeşte nu dragostea firească pentru o femeie încîntătoare şi bună, ca Doña Inès, ci lipsa de conştiinţă regală ; bătrînul rege, care-şi simte moartea aproape şi îşi vede ruinată prin inaptitudinea fiului opera statală, se arată plin de înţelegere, afecţiune şi stimă pentru Inès, piedica, vinovată sau nu, a planurilor sale ; îi hotărăşte totuşi moartea cînd consilierii săi îl ambiţionează făcîndu-l să se simtă bănuit de slăbiciune (o ucide aşadar din vanitate, spune Montherlant comentîndu-şi piesa, cf. *La tragédie sans masque*, Gallimard, 1972, p. 22 ; în alt loc spune : „a fi inuman este un fel ca un altul de a fi uman").

La 70 de ani, cu un moştenitor care nu-i preia proiectele, Ferrante se găseşte la capătul unei îndelungi şi perseverente acţiuni politice lipsită de urmare. Nimic din ce a edificat cu atîta tenacitate, viclenie şi prudenţă nu-i va supravieţui. În *Cardinalul Spaniei*, Cisneros, octogenar, se cramponează de frînele puterii în loc să se consacre, ca ascet şi călugăr plin de credinţă, exclusiv mîntuirii sufletului său şi vieţii contemplative a cărei nostalgie o are. Tînărul Carol Quintul devenind major îl concediază ; scurt timp după aceasta cardinalul moare şi toată opera sa politică se destramă. În *La tragédie sans masque*, Montherlant comentează : „Le pouvoir est-il une illusion ? Oui, si on le considère dans la durée. Non, si on le considère dans l'immédiat". Evident, din perspectiva lui Cisneros călugărul, singura realitate fiind veşnicia, durata se poate asimila cu imediatul şi deci el, cardinalul, a mizat pe o iluzie în care se topeşte însăşi realitatea imediatului, recte puterea şi faptele ei. Dealtfel e de remarcat că prin imediat Montherlant înţelege nu clipa ci vremelnicia, în planul căreia se instalează puterea. Durata istorică e inevitabil caducă, fie că este vorba de un imperiu milenar, cum a fost cel roman, fie că ţine abia mai mult de unul sau două decenii, ca ale lui Napoleon sau Alexandru. Să fie deci lipsită de sens orice acţiune, să fie iluzoriu orice gest pragmatic ? Regina-mamă, Ioana, numită Ioana-nebuna, în dialogul ei cu Cisneros susţine o teză total nihilistă : totul e zadarnic, totul e deşertăciune, nimic nu este, nimic nu trebuie făcut. Această concepţie atît de radicală, perfect

Scanned with OKEN Scanner

consecventă dealtminteri, este, cum arată și Montherlant în volumul de auto-comentarii citat, specific spaniolă, diferită cu totul de nihilismul german sau de cel rusesc. Conceptul de *nada* e complementul setei pasionate de concret a spiritului spaniol; nu numai arta sa atît de intens realistă, pînă la transfigurare, dar și cruzimea, voluptatea, gustul excesului vital, toate acestea sînt de înțeles în raport cu cele două obsesii ale acestui spirit: *muerte, nada.* Montherlant a fost de la început atras de ethosul acesta, vezi *Les bestiaires* (1926); *La petite infante de Castille* (1929); apoi cele trei piese iberice; spre sfîrșitul vieții revine la proza epică scriind trei romane din care unul, *Le chaos et la nuit,* cu subiect spaniol. În *Service inutile* are o pagină în care descriind piatra funerară a unui strămoș al său, de origine spaniolă, cu blazonul somptuos sculptat pe o lespede de o austeră nuditate, face niște considerații asupra stilului acesta hispanic în care fastul și reprezentarea mundană se proiectează pe neantul propriei lor deșertăciuni. A ști că totul piere nu e pentru Montherlant un motiv de a dispreţui viaţa și actul ca atare, ba e dimpotrivă un motiv în plus pentru a juisa de bucuriile terestre: „*Va jouer avec cette poussière !*“ e titlul unuia din volumele sale de însemnări, publicat la sfîrșitul vieții. Distrugerea ce pîndește fatalmente mai curînd sau mai tîrziu orice înfăptuire a omului dă acestei înfăptuiri o anumită gratuitate în planul absolutului, conferă un anumit farmec ludic oricărei creații, îi adaugă o superioară melancolie lucidă. Demiurgul însuși construiește din simplu joc, și orice cosmogonie implică o distrugere ciclică. Montherlant își luase încă de cînd scria *Service inutile* această deviză: *aedificabo et destruam.*

În *Războiul civil,* Pompei, personaj care de mult îl atrăsese pe Montherlant tocmai pentru că purta în el, în ciuda gloriei și puterii sîmburele propriei înfrîngeri, are clar viziunea faptului că, fie că va birui fie că nu, ocurența va avea drept urmare o înlănțuire de evenimente funeste pentru lumea romană. Cu o asemenea premoniție nu se poate acționa hotărîtor și convins. În plină acțiune Pompei se oprește, într-o expectativă subminată de indiferență. Moartea plutește peste tot. Cato,

Scanned with OKEN Scanner

conştiinţa cea mai lucidă şi caracterul cel mai intransigent în privinţa consecvenţei faţă de principii, este obsedat de ideea sinuciderii. Sinuciderea e una din temele piesei, în fond tema ei principală, de esenţă stoică. Autorul o va confirma el însuşi prin propriul său gest final.

Ispita non-actului, la Pompei, om destinat acţiunii, duce la echivalarea actului cu non-actul. Concepţie care este în esenţă a lui Montherlant, cum relevam mai înainte, ca şi a lui Malraux. Solidară cu tema sinuciderii, concepţia aceasta este de esenţă stoică, filosofie pe care Montherlant a adoptat-o din tinereţe. Pentru Stoici, echivalarea actului cu non-actul şi soluţia sinuciderii, amîndouă în profundă afinitate cu doctrinele soteriologice ale Orientului, nu excludea postularea tematică a fericirii, doctrinele lor fiind în esenţă un eudemonism. A acţiona fără a rîvni la roadele actului, teză fundamentală a *Bhagavad-Gitei*, este concordantă atît cu metafizica Stoicilor cît şi cu preceptele lor practice. La Montherlant această concepţie este cheia fericirii posibile, întemeiată pe indiferenţa ce rezultă din acceptarea tuturor ipostazelor fenomenalităţii, cu conştiinţa echivalării lor. Sincretism şi alternanţă. De aici vine, paradoxal, şi părerea lui Montherlant că nimic nu e mai stupid şi mai pernicios decît a dispreţui fericirea.

Scanned with OKEN Scanner

SĂRMANUL YORICK !

Le printemps adorable a perdu son odeur...
(Baudelaire)
Nu mai adie vîntul în parcuri, parfumat...
(Arghezi)

S-ar părea că bătălia pentru Arghezi, cîştigată acum aproape şase decenii, şi-a epuizat efectele şi ar fi cazul astăzi să fie dată din nou. S-ar părea şi că nu sîntem prea mulţi cei care nu cedăm actualului curent anti-arghezian ; mai grav e însă că sîntem aproape toţi, am impresia, la nişte vîrste cam coapte, să nu zic mai mult. Scăderea de cotă a lui Arghezi e un fenomen care, deşi lipsit cu totul, după părerea mea, de îndreptăţire, nu e fără o anumită cauzalitate, pe care nu-mi propun s-o analizez dar asupra căreia am unele sumare ipoteze. Fapt este că cel mai adesea Arghezi e pus azi într-o antiteză, defavorabilă pentru el, cu Blaga şi Ion Barbu. În perioada interbelică această antiteză nu exista. Arghezi, Blaga şi Barbu erau consideraţi, în mod solidar, tripleta dominantă a poeziei noastre din epocă, preferinţa cuiva pentru unul sau altul nefiind un motiv de respingere sau subapreciere a vreunuia din ei. Iar spiritele refractare şi forurile didactice îi respingeau în bloc, tot solidar. Şi tot în bloc au fost excluşi din circuitul literar după 1948. Cred că una din cauzele antitezei este că Blaga şi Barbu a fost „reconsideraţi“ mai tîrziu (ca urmare totuşi a reconsiderării lui Arghezi) iar în intervalul ce separă aceste etape poetul *Cîntării omului* căpătase un statut oarecum oficializat (cum spune şi Eugen Simion în *Scriitori români de azi*, vol. II, p. 28) ; Arghezi este handicapat în faţa cititorilor de azi prin însuşi caracterul

Scanned with OKEN Scanner

spectaculos al reparației ce i s-a făcut. Generația care s-a format de atunci încoace i-a descoperit pe Blaga și Barbu într-un context în care Arghezi făcea figură de succesor al lui A. Toma; ultimele lui culegeri, în care melancolia sfîrșitului își află, cu osebire în placheta *Noaptea*, o expresie succintă, dar de o nesfîrșită suavitate, au fost neglijate de recenții admiratori ai lui Blaga și Barbu. Generațiile mai vechi, care au apucat cît de cît perioada respectivă, mai știu că Arghezi efectuase prin *Cuvinte potrivite*, *Flori de mucigai*, *Cărticică de seară* și prin *Poarta neagră* și *Icoane de lemn* cea mai radicală și mai decisivă regenerare a limbajului poetic de la Eminescu încoace, fie spus fără nici un prejudiciu pentru ceilalți mari poeți ai vremii. (După cum, deasemeni fără nici un prejudiciu pentru atîția poeți cu totul eminenți ai ceasului de acum, trebuie spus că Nichita Stănescu îndeplinește o funcție similară). Dar antiarghezienii de azi găsesc probabil că volumele citate sînt discursive, anecdotice, „respinse de idee" etc. Descoperirea entuziastă a lui Ion Barbu a avut ca efect și luarea în brațe fără examen a opiniilor sale literare, strălucit formulate, dar unele întrutotul excesive, ca exaltarea lui Mateiu Caragiale mai presus de tatăl său (aberație evidentă, oricît l-am admira pe autorul *Crailor*) și susținerile sale din faimosul articol *Poetica domnului Arghezi*.

Au mai jucat totdeauna împotriva lui Arghezi și niște considerente de natură cu totul extra-literară, anume acuzele privind caracterul (oportunism, arghirofilie etc.). Cînd pot fi aduse oamenilor ieșiți din comun, acest gen de acuze constituie pentru cei de rînd o satisfacție compensatorie pe care nu și-o pot refuza. Din singurul punct de vedere, care importă cînd e vorba de artă, chestiunile de această natură sînt absolut fără obiect atîta vreme cît, admițînd că ar avea vreun temei, nu afectează creația. Dealtminteri, în cazul Arghezi, problema a fost luminată în adîncime și în nuanțe de remarcabilele și pertinentele evocări publicate de Valeriu Anania (*Amintiri la statura ceasului de acum*, în „Luceafărul", nr. 5, 6, 7 și 8, 1980). Suspiciunile de ordin moral care au planat mereu asupra lui Arghezi se

Scanned with OKEN Scanner

datorează desigur și cinismului care intră esențialmente ca element de șoc în poetica arghezianã și pe care dealtminteri poetul îl arbora și în societate (păstrînd însă în viața privată un stil întrutotul patriarhal). Prin trăsătura aceasta se apropie cel mai mult de Caragiale. Afinitățile dintre Arghezi și Caragiale sînt profunde, esențiale, atît în plan artistic cît și în plan uman. Amîndoi au fost taxați de trivialitate și suspicionați din punct de vedere moral. Acțiunea lor în cultura și în societatea noastră a fost una interpelativă, ironică, de incitare la grad extrem a inteligenței, de privire a realităților cu absolută și necruțătoare luciditate. Spunerea lucrurilor pe șleau și intratabila batjocorire a oricărei forme de ipocrizie se numește cinism și este atît la Caragiale cît și la Arghezi principiul implicit, dar și expres al vieții morale, *ipso facto* al artei, care nu e pentru ei estetism ci expresia unei radicalități contemplative. Acești doi mari artiști „neduși la biserică" nu puteau să nu irite, să nu exaspereze. E cît se poate de semnificativ faptul că faimosul pamflet al lui N. Davidescu, din 1935, *Caragiale, cel din urmă ocupant fanariot...* a avut ca pereche un altul, de același autor, împotriva lui Arghezi. Cînd, din motive ce nu interesează aici dar pe care Șerban Cioculescu le-a insinuat în memorabilul său studiu *Detractorii lui Caragiale,* N. Davidescu a luat atitudinea pe care a luat-o, el a avut intuiția clară a funciarei comunități de spirit dintre Tudor Arghezi și I. L. Caragiale.

Comună le este extrema migală artizanală a scrisului, savanta alegere și așezare a cuvintelor („potrivirea" lor) ; desigur, atare scrupul este propriu multor scriitori, dar la Caragiale și la Arghezi premeditarea impactului verbal, un anumit tip de opțiuni în registrul limbii române și gustul unui anumit fel de articulare, de o intensitate și o directețe provocate cu cea mai încordată atenție, exprimă o structură a spiritului, o *forma mentis,* pe care o reprezintă, în chip eminent, numai ei doi. Amîndoi sînt niște specimene perfecte de *artifex* în materie de „scriitură", dar rezultatul, diferit firește la fiecare din ei, e la amîndoi contrariul a ceea ce s-a numit „écriture artiste", după cum e diferit și de orice calo-

Scanned with OKEN Scanner

filie, chiar superioară, ca a lui Sadoveanu sau Mateiu Caragiale.

Evident, Caragiale-tatăl era funciarmente anti-liric, Arghezi liric prin excelență, dar asta e o chestiune de vocație, nu de structură (îmi pare limpede că nu sînt același lucru). Avem obiceiul să comparăm poeții între ei, prozatorii între ei, plasticienii, muzicienii etc. numai între ei, ceea ce e de bună seamă firesc, dar de cîte ori nu ar fi mai revelatorii niște confruntări „interdisciplinare", dacă mă pot exprima astfel ? (Ralea a încercat să sugereze așa ceva, într-o „clasificare muzicală a sistemelor filosofice", din volumul său de eseuri *Valori*).

Cu diverse ocazii l-am numit pe Caragiale scriitor „abisal", fără însă a-mi argumenta în scris această teză ; îmi propun s-o fac într-o lucrare viitoare la care meditez de mult, aici nu pot nici măcar s-o schițez (nici nu e cazul). Dar văd și în acest aspect o însemnată notă comună, deși cu sensuri diferite, a acestor doi mari artiști clasici ai noștri. Tipul de „abisalitate" al lui Arghezi a mai fost relevat, îl iau ca un fapt îndeobște admis. E vorba la acest „nedus la biserică" de esențiala sa obsesie a divinului. Cum bine a subliniat Alexandru George, nu e propriu a vorbi în cazul lui Arghezi de orientare „mistică" și nici, strict vorbind, de una religioasă, deși episodul monahal a fost adînc hotărîtor în viața și în creația sa. Arghezi este o „conștiință sfîșiată" (prin aceasta se deosebește fundamental de Caragiale, care nu era dealtminteri nici el o fire senină, necercetată de tot soiul de „demoni", dar nu în planul relației cu divinitatea, în care, după cîte se știu, accepta fără problematizări nici fervori credința moștenită, perspectiva „abisală" fiind la el de altă natură, care nu interesează aici) ; Arghezi e așadar o conștiință sfîșiată, în perpetuă tălăzuire între revoltă și adorație, credință și sarcasm, apostazie și contemplare. Obsesia divinului parcurge totalitatea operei sale, în chip manifest ori latent, de la psalmi pînă la cele mai laice, mai profane și mai lumești aspecte ale ei. Cine, fie din motive de ajustare ideologică, fie din superficialitate, eludează sau minimalizează faptul acesta rămîne cu totul în afara oricărei șanse de înțelegere a operei argheziene și se dovedește inapt, nu

Scanned with OKEN Scanner

pentru experienţe de această natură, pur personale în definitiv, dar pentru nici un fel de apercepţie intelectuală a creaţiilor spiritului, chiar perfect laice şi atee. E de la sine înţeles că o critică autentic marxistă nu poate cădea în atare opacitate. Trebuie subliniat că obsesia divinului nu se traduce la Arghezi printr-un concept de natură generală, identificabil cu unitatea cosmosului într-un sens panteist, în diversele variante pe care le întîlnim la un Goethe, la un Spinoza sau, în literatura noastră, la un Sadoveanu, un Blaga ori un Philippide, adică în versiuni în care conceptul divinului se rezoarbe în univers şi e în ultimă instanţă o abstracţie. Nu e vorba nici de Dumnezeul convenabil al gîndiriştilor, închipuit după pofta inimii. Pentru Arghezi divinul e cel care i s-a arătat lui Moise, e cel afirmat prin cuvintele zguduitoare de lume : „sînt Cel ce sînt". Această Fiinţă redutabilă este cea de care poetul simte o irepresibilă foame sau căreia cutează a-i aduce amarnice imputări.

Ca efect al experienţei sale monastice, sau, în tot cazul, în concordanţă cu ea, cultura lui Arghezi, dincolo de cea literară curentă, de sursă franceză ca la majoritatea scriitorilor noştri, este în mod precumpănitor o cultură biblică. În scrisul lui Arghezi momentele de mare inspiraţie, momentele-cheie, în proză ca şi în versuri, momentele care îi imprimă timbrul şi vibraţiile cele mai largi, îşi au, chiar dacă rareori în chip explicit, ca în exemplul pe care-l voi da puţin mai jos, izvorul în Scriptură. Orice comparaţie, cum se zice, şchioapătă, de aceea nici cea pe care am propus-o între Arghezi şi Caragiale nu trebuie dusă de la un capăt la altul. Imprecaţiile argheziene, precum şi marile lui revărsări de tandreţe, nu mai puţin transfigurarea eroticei şi senzualităţii, se depărtează infinit de spiritul socratic al lui Caragiale şi îşi fac simţite sevele biblice, îndeosebi vechi-testamentare. Aceasta mai ales în subiectele de aparenţa cea mi profană, mai sordidă sau mai impudică. Citez aici în întregime o scurtă tabletă din *Icoane de lemn :*

Scanned with OKEN Scanner

„O ţigancă tînără şi frumoasă cum sînt convalescenţii, apare în ceaţa lui noiembrie, pe cînd luam apă de la cişmea.

— Ce te-ai mai făcut ? credea lumea că ai murit.

— Nu-i păcat de mine să mor ?.. răspunse ţiganca.

— De ce crezi că e mai păcat să mori decît să trăieşti ? Uite ; n-ai ghete frumoase, n-ai ciorapi frumoşi, ; ai ieşit din spital într-o fustă şi un bariş. În ceruri n-ai fi avut nevoie.

— Dar ţîţele mele ? zise, înflăcărîndu-şi ochii îngreuiaţi de gene, ticăloasa.

Şi în mijlocul mănăstirii, urzită cu fulgi de ceaţă, ea porni cu urciorul de apă, ridicîndu-şi fusta ca o togă, deasupra unui trup negru molatec şi sprinten, ca din Cîntarea Cîntărilor, însoţită de murmur de cobze".

(Samariteanca)

Toată scena e transfigurată, învăluindu-se în adevăr de aura *Cîntării Cîntărilor ;* efectul s-ar fi produs şi fără rostirea acestui dublu vocabul scripturar ; el e rostit totuşi pentru ca magia invocaţiei să opereze, asemuind-o pe ţigancă cu desfătătoarea roabă Abisag a regelui Salomon. Direct congenere cu textul acesta sînt celebrele două versuri, aparent întrutotul profane : *„Cui i-ai dat, fă, să ţi-o cunoască / Făptura ta împărătească ?"*, în care are loc o mişcare inversă, imaginea prea suverană a frumuseţii femeieşti fiind amendată şi trasă la condiţia populară, umanizată, prin ultragiant-drăgăstosul vocativ *„fă !"*. Dealtminteri, după încă o strofă, aceeaşi făptură împărătească este interpelată cu nu mai puţin celebrul şi superbul vers *„Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai !"*. Expresia are, să luăm aminte, aură biblică („miere curge din buzele muierii curve", citim în Biblia lui Şerban Cantacuzino, Prov., c. 5, v. 3).

Încă de la început Arghezi a fost considerat ca un baudelairian. Nu încape îndoială că această părere se bizuie mai cu seamă pe poemul vestit *Une charogne ;* atenta descripţie a putrefacţiei, perversa detaliere a fe-

Scanned with OKEN Scanner

tidelor scursori şi a viermuielii de larve ce zumzăie în jurul hoitului, au dus gîndul numaidecît la *Blesteme* şi la alte texte argheziene în care poezia abjecţiei capătă o strălucire de vitraliu sau o duritate de şarjă ultranaturalistă, dar apropierea făcută pe temeiul acesta între autorul *Florilor răului* şi cel al *Florilor de mucigai* e superficială, fără acces la zonele de adîncime ale ambilor poeţi. La nivelul formei există în adevăr nu puţine poezii de Arghezi, în *Cuvinte potrivite*, care au sonoritatea cadenţelor baudelairiene, dar altele, tocmai cele mai originale, atît din primul său volum cît şi din *Flori de mucigai*, *Cărticică de seară*, ca să nu mai vorbim de cele mai tîrzii, nu au nimic baudelairian. *Blestemele* nu pot susţine pînă la capăt o apropiere de Baudelaire, ele sînt mult mai apropiate de atîtea versete vindicative şi pedepsitoare din Vechiul Testament şi din Molitvelnic. Dar cheia veritabilei legături adînci între cei doi poeţi o dau cîteva însemnări din aşa-numitele „jurnale intime“ ale lui Baudelaire, cu osebire aceasta, din *Mon coeur mis à nu*: „Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel“. Sensul întregii gîndiri argheziene şi momentele de maximă împlinire poetică ale operei lui, atît pamfletele din *Poarta neagră*, din *Icoane de lemn*, din *Tablete din ţara de Kuty*, cît şi din aşa-zisele romane ca *Ochii Maicii Domnului* şi *Cimitirul Buna Vestire* (subintitulat dealtminteri „poem“) cît şi bineînţeles toţi „psalmii“ din *Cuvinte potrivite*, apoi *Flori de mucigai* şi *Cărticică de seară* precum şi tot ce este la Arghezi protest împotriva ordinei sociale burgheze, afirmă această concepţie baudelairiană asupra civilizaţiei.

Mergînd pe o pistă falsă Arghezi a obţinut preţuirea esteţilor de la începutul acestui secol; mergînd pe o pistă tot atît de falsă esteţii ceasului de acum (termenul e folosit fără nici o ironie) nu-l mai preţuiesc. Dar poate un astfel de poet să rămînă multă vreme în „conul de umbră“? Poate, — dovadă Hugo, cu care Arghezi are unele laturi comune şi care e admis numai cu corectivul *hélas!* Dar e neîndoielnic că va veni, şi nu prea tîrziu, o nouă şi bine motivată înaltă preţuire a poetului care

Scanned with OKEN Scanner

a dat *Les châtiments, La légende des siècles, Dieu* și *La fin de Satan*. Dar Arghezi ? Cu privire la dezafecția lui de azi scrie Eugen Simion cu blazare și bun simț ; „Nu e nimic de obiectat aici, și chiar dacă am voi să fie altfel și prețuirea să dureze, nu e mare lucru de făcut împotriva unei opinii ce își croiește atît de energic drum spre spiritele noastre". *(ibid.)*

Alas, poor Yorick ! Ce să facem ? Să încercăm să convingem pe cine om putea. Să așteptăm. Dacă nu noi, sînt sigur că cei de după noi vor vedea o nouă glorie, poate și mai mare, a fostului ierodiacon Iosif. Vîntul va să adie iarăși, în parcuri, parfumat.

Scanned with OKEN Scanner

III

FUNCȚIA ȘI ARTA CRITICII

Funcționalitate și vocație

În „Contemporanul" din 14 decembrie 1973 a apărut, sub semnătura lui Constantin Coșman, un articol intitulat *Substanța și calitatea culturii,* care, așa cum anunță atît nota redacțională cît și manșeta ce-l preced, este un comentariu pe marginea plenarei Consiliului Culturii și Educației Socialiste din 4 decembrie 1973. Așa cum subliniază de la început autorul articolului, plenara a fost „menită să stimuleze creația literar-artistică, meditația profundă și lipsită de prejudecăți asupra valorii autentice a acestei creații și a formelor existente de comunicare a ei către public. Cu atît mai mult cu cît oamenii de cultură, slujitorii diferitelor arte, poeții, prozatorii, organizatorii și animatorii manifestărilor culturale își desfășoară acum activitatea, în mod specific, sub semnul întîmpinării și cinstirii, în anul ce vine, a două evenimente majore pentru istoria politică și social-culturală a țării, pentru înaintarea pe calea civilizației socialiste : a XXX-a aniversare a eliberării patriei și Congresul al XI-lea al partidului".

Întregul articol rezumă și subliniază principalele teze și puncte de vedere ce s-au exprimat la acea plenară și dă un tablou concret, după cum mi s-a părut, (chiar dacă, firește, sumar) al peisajului nostru cultural în perspectivă. Ceea ce se impune numaidecît la lectura acestui articol este caracterul stimulator, realist și de

Scanned with OKEN Scanner

bun simț al punctelor de vedere exprimate la plenară și, în primul rînd, în adevăr, lipsa lor de prejudecăți.

În legătură cu statutul criticii literare și, în genere, al criticii artistice, se vorbește însă în articol cu o nuanță de îngrijorare, de „proliferarea cărții de critică" și se pune o întrebare asupra „raportului plauzibil, *tolerabil* (subl. ns.) și profitabil dintre numărul lucrărilor (valorilor) literar-artistice propriu-zise și al celor consacrate comentării lor". Ce se desprinde numaidecît din aceste rînduri ? În primul rînd ideea, cu totul stînjenitoare, că există un grad de la care manifestarea criticii ar deveni intolerabilă și că în genere prezența criticii este, în cel mai bun caz, „tolerată". În al doilea rînd, că lucrările de critică nu pot constitui în ele însele valori (deci scrierile unor Maiorescu, Dobrogeanu-Gherea, Ibrăileanu, Lovinescu, G. Călinescu, Sainte-Beuve, Ruskin, Thibaudet, Gundolf, E. R. Curtius nu ar fi valori), ci ar avea doar funcția auxiliară de a vehicula valorile. Îmi pare evident că însăși funcționalitatea socială și culturală a criticii ar fi nu numai diminuată, dar cu totul inoperantă dacă s-ar accepta statutul minor, subaltern și ancilar pe care i-l atribuie un atare punct de vedere.

Funcționalitatea social-culturală a criticii devine practic nulă dacă nu i se recunoaște autoritatea. Pe aceasta nu i-o poate conferi nimic altceva decît vocația autentică, irezistibilă și consecventă, confirmată, bineînțeles, prin audiența pe care un critic trebuie neapărat s-o obțină sub sancțiunea inexistenței : un critic fără audiență nu e nimic, e o *contradictio in adjecto*.

Vocația critică e de regulă o vocație timpurie și se impune de la primele articole, cum s-a întîmplat cu Maiorescu (la 23 de ani), cu Sainte-Beuve (la 22 de ani), cu Iorga (la 18 ani) etc. Nu devine critic decît cine a avut această ambiție din adolescență, adică de la primele lecturi decisive. Vocația critică presupune pasiunea meditației, exegezei și discuției, preferința pentru inteligență (în raport cu alte însușiri a căror emulație o stîrnește literatura) și lectura făcută sub acest unghi specific. Critica fiind, așadar, rodul unei vocații tot așa de puternice ca și vocația lirică sau ca vocația creatoare în genere, e firesc să se constituie în gen literar,

Scanned with OKEN Scanner

cu egală îndreptățire ca și celelalte genuri. De aceea este profund eronată părerea exprimată în articolul lui Constantin Coșman că trebuie împiedicată critica de a deveni un „steril" scop în sine. Critica este, prin vocație, *și* un scop în sine, ca toate celelalte genuri, implicînd, bineînțeles, toate finalitățile cognitive, filozofice, etice și ideologice pe care le asumă, declarat sau nu, în proporție mai mică sau mai mare, orice act de cultură ca fapt necesarmente social. Dar e un scop în sine nu steril, ci, dimpotrivă, cît se poate de fecund ; în primul rînd, critica are ca gen literar o mare căutare în public, ea se citește nu numai din rațiuni didactice sau „informaționale", ci se citește ca literatură din pura pasiune a comentariului și cu prețuirea talentului respectivului critic (prin talent nu înțeleg numai „scriitura", ci înzestrarea întreagă a autorului pentru specifica sa îndeletnicire literară). „Proliferarea" cărții de critică, de care se alarmează Constantin Coșman, e un fenomen general și spontan al societății contemporane, cu determinante pe care sociologia culturii le poate cerceta, un fenomen organic ce corespunde creșterii gradului de intelectualitate al conștiinței literare și al societății ca atare. E, așadar, un fapt de incontestabil progres și apare destul de ciudată alarma pe care i-o provoacă autorului unui articol cu un context general progresist.

E dealtminteri ridicul a crede că proporția criticii trebuie (și poate fi) programatic menținută într-un raport constant și subordonat față de creația propriu-zisă. Mai întîi, pentru că menirea criticii nu e numai cea de a comenta producția literară și artistică curentă și nu e în nici un caz, așa cum ar dori unii scriitori, cea de a li se devota ca agentură de propagandă și adulație. Acest lucru l-a explicat și argumentat temeinic și pertinent Valeriu Cristea în articolul *Domeniul criticii* din „România literară" din 6 februarie 1973*. Afară de asta, știe oricine că marile opere nu sînt niciodată dosare închise și că exegeza lor e cu atît mai fecundă cu cît cea care eventual a precedat-o e mai incitantă : „Despre orice

---

* Reprodus în volumul cu același titlu, ed. „Cartea românească", 1975.

Scanned with OKEN Scanner

rămîn cu atît mai multe de spus cu cît altcineva mai inteligent a vorbit înainte" — spune Gide undeva. Se ştie că, de pildă, comentarea lui *Don Quijote* constituie pentru criticii şi eseiştii spanioli o piatră de încercare aproape obligatorie prin tradiţie şi că a fost pentru Americo Castro, Ramiro de Maëztu, Miguel de Unamuno, Salvador de Madariaga, Azorin, José Ortega y Gasset tema unor celebre cărţi care au sporit nu numai gloria lui Cervantes şi a lor proprie, ci şi patrimoniul de cultură şi de gîndire al omenirii. Ce să mai spun de toată shakespeareologia anglo-saxonă şi mondială, de dantologie, de bibliografia goetheană ?

Fobia anticritică

Există la unii o alergie la critică în general, o iritaţie faţă de ceea ce li se pare a fi „dizolvant", „sofistic", „rece", „lipsit de generozitate", „tăierea firului în patru" şi multe alte păcate ale spiritului critic. Potrivit fobiei acesteia, critica ar fi parazitară pe seama operei şi se aminteşte că au fost lungi perioade ale culturii europene în care s-au creat opere nemuritoare în absenţa criticii. Romul Munteanu a arătat, în articolul *Critica literară şi judecata de valoare* („Era socialistă" nr. 23/1973), că, deşi exercitarea unei acţiuni critice asupra literaturii nu a lipsit niciodată cu desăvîrşire, „considerarea criticii ca o funcţie vitală de progres a spiritului uman în general şi al artei în mod deosebit reprezintă o *redescoperire* (subl. ns.) a epocii luminilor". Găsim critică literară la Dante şi la mai toţi literaţii din şcoala lui *dolce stil nuovo*, o găsim explicit sau măcar implicit la acele *cours d'amour* ale civilizaţiei provensale. O găsim, dealtfel, şi în operele de creaţie, iar *Don Quijote* are ca idee de pornire o temă polemică de critică literară ; texte de atare critică se găsesc nu numai în capitolul în care popa şi bărbierul fac epuraţia bibliotecii lui Alonso Quijano, ci şi în nu puţine alte locuri ale marii cărţi. Dar statutul cultural distinct al criticii şi funcţia intelectuală în ipostaza de conştiinţă de sine a culturii au apărut în epoca luminilor şi apoi în romantism, cînd

Scanned with OKEN Scanner

s-a constituit conceptul de *Weltliteratur*, prin care literaturile naţionale încep să se elibereze de caracterul lor provincial. Autoritatea, audienţa şi autonomia ca statut cultural şi social ale criticii sînt un fenomen ireversibil, esenţialmente determinat de progresul societăţii moderne.

Arta de a admira

Critica fiind rodul unei vocaţii, lucrările de critică sînt „opere" în aceeaşi măsură în care sînt „opere" lucrările din celelalte genuri literare. E de ordinul evidenţei faptul că un critic nu e altceva decît un scriitor şi că opera sa se supune ea însăşi criticii cu acelaşi titlu cu care i se supune orice operă literară. Se face de obicei o distincţie pur verbală între „critici" şi „scriitori", distincţie consacrată de uz, pentru uşurinţa exprimării, dar generatoare de confuzii şi de improprietăţi nu numai ale termenilor, ci şi ale conceptelor. Criticul fiind scriitor, iar opera sa rodul unei vocaţii, e clar că îndeletnicirea critică este (şi nu poate fi decît) o artă. Aici trebuie neapărat lămurite lucrurile şi risipite o seamă de erori care, corectîndu-se unele pe altele, au ajuns la un soi de falsă dilemă. S-a discutat, mai acum cîţiva ani, asupra întrebării dacă critica este sau nu, ori trebuie să fie sau nu, creatoare. Dar ce fel de „creaţie" poate realiza critica nu-mi amintesc dacă s-a întrebat cineva şi cu atît mai puţin dacă s-a dat vreun răspuns. Chiar dacă a fantaza subtil sau graţios pe marginea operei literare poate eventual produce cîteva pagini pline de farmec, asta nu rămîne mai puţin o treabă hibridă şi minoră care devine destul de repede fastidioasă. Apoi, indiferent de stilul individual al unui critic sau al altuia, există un stil critic în genere, care respinge ca improprii asemenea vane exerciţii de virtuozitate. Dar există o *imaginaţie critică*, capabilă de a construi viziuni coerente şi revelatoare asupra unei opere sau unei literaturi şi există în unele cazuri de excepţie un geniu critic, ca la Sainte-Beuve, de pildă, sau la G. Călinescu. Aceştia doi mai aveau şi un formidabil dar portretistic prin care au dat

Scanned with OKEN Scanner

culoare și viață studiilor lor literare. Acest dar l-au avut și Taine, și Maiorescu, și Lovinescu. Dar bineînțeles, deși e o însușire fericită, nu e neapărat obligatorie. Se poate face critică mare și numai cu strictă rigoare demonstrativă.

Respingerea justificată a criticii diletante a atras și o condamnare *de plano* a „impresionismului", fără a se ține seama de realitatea unor importante opere de critică ce ilustrează această atitudine, a lui Jules Lemaître, de exemplu, și a lui Anatole France (asupra acestei probleme a scris Ileana Vrancea un remarcabil și pertinent articol intitulat *Disocieri*, în „Luceafărul" din 17. XI. 1973, arătînd că atît Lemaître și France cît și, la antipodul lor, un spirit sistematic ca Brunetière au practicat un „impresionism controlat și structurat de o solidă disciplină critică", iar în ce privește „impresia" ca stadiu primar sau ca impuls al demersului critic nimeni dintre cei care știu despre ce este vorba nu-i pune la îndoială legitimitatea.

Un mare critic este un om cu o uriașă putere de a admira, avînd voința și știința de a-și explica admirația rațional și lucid și de a o duce pînă la cele mai adînci straturi ale operei admirate. Principiul și postulatul adevăratei critici e admirația ; negația și severitatea îi sînt doar corolarul necesar. Oricît de sever, un mare critic nu e niciodată mofturos și cusurgiu. Ca artă, critica adevărată aceasta este : arta de a admira, arta de a provoca și de a aprofunda admirația. Dar orice artă presupune nu numai „talent", ci și rigoare, știință, răbdare, meșteșug (lat. *ars* ; gr. *tehnè*). Admirația nu se reduce la exclamații și extazieri și nici la „echivalări", „transpuneri" sau cine știe ce metafore și alegorii. Oricît ar părea de ciudat, admirația nu e la îndemîna oricui ; ea pretinde o anumită aptitudine, o anumită educație și o anumită tehnică ; toate acestea împreună intră în conceptul de critică. Admirația critică presupune o intuiție sintetică inițială, adică o aprehensiune fundamentală (care intră în sfera „impresiei", dar nu coincide integral cu ea deoarece aceasta nu e necesarmente admirativă), apoi o dezvoltare analitică rațională și, în cele din urmă,

Scanned with OKEN Scanner

o viziune totalizantă și revelatoare. În cazurile de „severitate", în care critica nu admiră, ci neagă sau se mulțumește să prețuiască cu moderație, nu e loc nici pentru acea intuiție sintetică inițială, nici pentru viziunea finală, ci doar pentru „impresia" inițială și pentru demontarea analitică a „operei".

E adevărat că, afară de cazuri patologice de totală nesimțire, toată lumea admiră cîte ceva și pe cîte cineva. Dar admirația față de marile opere ale geniului artistic este obiectivul propriu al criticii, finalitatea ei specifică. La Rochefoucauld spune în una din maximele sale că atunci cînd admirăm ne egalăm cu obiectul admirației noastre. Așa cum există opere mediocre care se bucură totuși de audiență, există și critici mediocri care au audiență la cititorii mediocri. Acești critici admiră opere mediocre sau admiră în mod mediocru operele mari (ceea ce înseamnă în fond a nu le admira). Dar, de vreme ce au audiență, acești critici există ca atare ; ceea ce însă nu pot dobîndi este autoritatea adevăratului critic.

Din aceste motive îmi pare că nu pot fi privite decît ca aberații (uneori elegante, savante, subtile, dar nu mai puțin aberații) părerile criticii noi care elimină principial judecata de valoare. Fraza lui Northrop Frye (citată de Romul Munteanu în articolul menționat) : „A sosit timpul să renunțăm la odioasele evaluări privind locul scriitorului în literatură ; chiar în cazul că ne vedem nevoiți să le acceptăm, ele nu sînt decît simple platitudini sterile", dacă am lua-o în ea însăși, izolată din contextul ei, nu ar fi altceva decît o declarație de inaptitudine funciară pentru arta și disciplina căreia pretinde a-i studia „anatomia".* Platitudini sterile, într-adevăr, sînt asemenea pretenții de a scoate critica și literatura din sfera umanului, înstrăinîndu-le de dramele, crizele și fericirile acestei sfere și de ceea ce o definește : noțiunile de conștiință și de valoare.

---

* În realitate nu aceasta este atitudinea autorului *Anatomiei criticii*, carte de o remarcabilă pertinență ; în contextul respectiv nu e vorba de o restrîngere a spiritului critic ci de repudierea unui didacticism sec, exterior și superficial.

Scanned with OKEN Scanner

Scrupulul științific, acribia informației, rigoarea gîndirii, metoda, obiectivitatea, precizia, toate aceste virtuți mai mult sau mai puțin obligatorii în critică au dus la ideea unei critici „științifice". Dobrogeanu-Gherea, se știe, opunea criticii „judecătorești" ceea ce el numea „critică științifică" adică o critică sociologică explicativă. În mod normal, orice critică este și „judecătorească" și „științifică" dacă dăm acestor termeni nuanțele cuvenite. Toate criteriile pot fi bune, fie ale criticii biografice sainte-beuveiene, fie ale criticii antibiografice, restrînse strict la operă, fie ale criticii psihanalitice, fie ale criticii sociologice și *last but not least* ale criticii marxiste, care nu le ignoră pe nici unul din celelalte ; important este ca respectivul critic să fie unul de autentică vocație, adică un om care să posede arta admirației, așa cum am încercat a arăta.

Ambiția unor critici de a fi „oameni de știință" vine dintr-o confuzie, în plan elementar, asupra noțiunii de obiectivitate. Obiectivitatea criticii e de altă natură decît a științei și nu elimină funciara subiectivitate și caracterul în ultimă instanță afectiv al criticii. Ambiția scientistă apare recurent în critică, din tentația extinderii improprii a metodei cîte unei științe dominante sau noi în epocă (în veacul trecut biologia), dar, după ce la început epatează, duce infailibil la răsuflare. Critica e o artă ; ca orice artă își are știința ei interioară și specifică. A pretinde să faci din ea o știință exactă nu e nici mai inteligent și nici mai rodnic decît a pretinde să cîștigi sigur la ruletă prin cine știe ce martingale infailibile.

E adevărat, istoria literară, pentru care cine nu e critic prin vocație este radical inapt (nu orice documentarist onest e și un istoric literar), e o disciplină științifică, face parte din științele istorice. Dar și în istoria propriu-zisă nu orice documentarist e un istoric propriu-zis. Istoricul adevărat e totdeauna și un mare scriitor (inspirat, să ne amintim, de o muză numită Clio !).

Scanned with OKEN Scanner

Dar pretenţiile scientiste în critică sînt astăzi antiistoriste (istorismul fiind, *horribile dictu*, diacronic !) şi ne-a oferit exemplul „poeticii matematice“, din care, după cîteva zeci de pagini de calcule, indici şi „parametri“, aflăm, de pildă, despre *Scrisoarea pierdută* ceea ce vede oricine de la prima lectură.

În Franţa, unde se constată în mod evident o criză a creaţiei propriu-zise, are loc azi o mare eflorescenţă a criticii. E destul de firesc ca, în absenţa creaţiei, judecata de valoare să nu-şi mai găsească ocazii de necesară manifestare. Dar critica unor Georges Poulet sau René Girard, de exemplu (şi în genere critica franceză de azi, axată pe comentarea clasicilor), e tot operă de „artă a admiraţiei“.

Primatul criticii care este atît de vădit în Franţa coincide cu fenomenul general de creştere a gradului de intelectualitate în conştiinţa literară, fapt, cum spuneam la început, de incontestabil progres şi care se constată şi la noi, în condiţii sociale şi politice diferite. La noi coincide la ora actuală nu cu o criză a creaţiei, ci, dimpotrivă, cu un mare flux al acesteia. În Franţa însă se poate constata un fenomen de alexandrinism, explicabil probabil acolo şi ale cărui sugestii nu sînt în principiu de refuzat, întrucît nimic nu e de refuzat dacă incită inteligenţa ; dar e de văzut dacă ceea ce o incită e în toate cazurile chiar de domeniul ei. Din aceste sugestii culegem şi noi cu folos anumite elemente, în virtutea unui firesc şi necesar „sincronism“. Cu folos, dar poate nu numai cu folos ; e greu şi, dealtfel, inutil de trasat o demarcaţie prohibitivă între emulaţia fecundă şi mimetismul snob ; apele se vor despărţi de la sine, albiile adevărate urmîndu-şi cursul, iar micile lacuri artificiale secînd la un moment dat, poate nu fără a-şi fi fertilizat totuşi solul. Dar epatarea în faţa „noii critici“ şi a „noii noi critici“, adoptarea promptă a clişeelor şi vocabularului ei îmi par un jenant simptom de provincialism. Iar toată această exegeză a exegezei, apoi exegeza exegezelor exegezei ş.a.m.d. poate fi la început foarte interesantă, apoi şi mai interesantă, dar la urmă, cum se întîmplă inevitabil cu „interesantul“, plictiseşte.

Scanned with OKEN Scanner

În socialism (mă gîndesc, firește, la condițiile de la noi), funcția social-culturală a criticii se poate întemeia, dar bineînțeles în mod sincer, îndrăzneț, lucid, pe calitatea ei de artă a admirației (admirația a fost totdeauna și este în mod esențial contrariul adulației) și pe corolarul acesteia — spiritul critic intransigent. Trăim un moment de superbă înflorire a poeziei, a eseului, a criticii, după unele semne și a prozei epice. Dar nu toate valorile cu adevărat superioare se bucură de cota și de situația socialmente recunoscută ce li s-ar cuveni. Funcția criticii în aceste condiții e, între altele, de a face și exact ceea ce Northrop Frye și alții consideră atît de penibil, adică de a defini locul fiecăreia în tabloul general al culturii noastre.

Extinzînd sfera criticii dincolo de cea literară la cea artistică în genere, vreau să atrag atenția asupra unui fenomen ce-mi pare de cea mai mare importanță. Acum aproape doi ani, adică la finele verii 1972, a avut loc la „Dalles" o expoziție de tapiserii de o frumusețe absolut uluitoare. Lucrările lui Șerban Gabrea, I. Bănulescu, Mimi Podeanu, Teodora Stendl, Ion Nicodim, Ariana Nicodim, Ana Lupaș, Gh Iacob și ale altora nu mai puțin remarcabili dovedeau existența la noi a unei arte monumentale de o splendoare impunătoare și amplă. Tot atunci era expusă la Muzeul „Simu" și o altă tapiserie de Șerban Gabrea, cu totul demnă de comparație cu *Doamna cu unicornul* de la Muzeul „Cluny". Aceste opere de artă vor constitui pentru posteritate indubitabil unul din cele mai mari titluri de glorie ale civilizației noastre socialiste, îndeosebi ale perioadei pe care o trăim acum. În mod evident, acele opere nu erau de conceput decît în societatea noastră de azi. Societatea burgheză, cel puțin la noi, nu putea produce și nici nu a produs (cu excepția lui Brâncuși) o artă monumentală, în orice caz nu una de acest fel. Știm bine că nu trebuie să interpretăm lucrurile simplist, mecanic și că, pe lîngă determinarea de la bază la suprastructură, există și cea de la suprastructură la suprastructură ; mai știm, firește, importanța

și valoarea artei militante. Dar e evident că patosul militant e mai ales caracteristic (și firesc) epocii de luptă revoluționară ; e, de asemenea, evident că marii artiști pot fi inspirați de patosul militant și după triumful revoluției, în plină organizare a noii societăți. Dar dacă, indiscutabil, arta poate contribui la făurirea socialismului, nu e mai puțin adevărat că, la rîndul său, socialismul instaurat generează artă și că aceasta poate să nu aibă chipul pe care, apriori, îl așteaptă unii, după scheme prestabilite. Trebuie să fim în stare să identificăm marea artă generată de condițiile socialismului, s-o salutăm ca atare și s-o glorificăm. Este datoria criticii, slujită de oamenii cei mai competenți, cu gustul și criteriile cele mai sigure, cu o gîndire marxistă temeinic asimilată, care singură permite cea mai mare libertate a spiritului (spre deosebire de mentalitatea dogmatică, exterioară și inhibitorie), să pledeze convingător, militant pentru arta nouă, a epocii socialiste. Aceasta este funcția, obligația și demnitatea criticii.

Scanned with OKEN Scanner

SCRIITORII ȘI CRITICA

Un scriitor cunoscut, A. D. Munteanu, a scris acum cîtva timp într-o revistă literară că ar da toate cărțile de critică din lume pentru o singură pagină de Dickens. Citez din memorie, deci aproximativ, dar ideea asta era ; e adevărat că mai pomenea și alte nume, dar eu l-am reținut numai pe al lui Dickens gîndindu-mă că, oricît de genial, autorul lui *Oliver Twist* și al atîtor cărți de neuitat a scris totuși mai mult decît o singură pagină despre care tot ce se poate spune mai amabil este că ar fi putut lipsi fără pagubă ; dacă tocmai pentru una din aceste pagini am sacrifica atîtea altele din Sainte-Beuve, De Sanctis sau G. Călinescu, nu văd ce am cîștiga. Nu numai Dickens ci și mulți alții dintre cei mai mari au destule pagini pe care, dacă le-am prefera marilor cărți de critică, am face o cu totul neprofitabilă alegere. Problema e, deci, dacă e vorba de o „singură pagină“ din cutare sau cutare mare autor, pe care anume, nu-i așa ? să o alegem. Și dacă am alege tocmai bine una din *Port-Royal* sau din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* am greși oare mai rău decît altul care și-ar fi ales-o din *Micuța Dorrit* bunăoară ? De fapt, și unul și altul am greși, pentru că nici o singură pagină, oricît de sublimă, nici o singură carte, oricît de genială, și nici un singur autor fie chiar Shakespeare, nu pot înlocui toată literatura din care vrînd-nevrînd, oricît ar irita asta pe unii sau pe alții,

Scanned with OKEN Scanner

face parte negreșit și critica, gen literar ca și celelalte. Există o ispită, în aparență a „absolutului", a „Unului", a „supremului", dar de fapt a minimului efort, cea de a reduce toată cultura la cîteva culmi ; numai Dante, numai Bach, numai Platon etc. Reducționismul acesta are un aer de superioritate și de maximă exigență, în fond însă nu exprimă altceva decît lenea minții. Lenea minții are un implacabil inamic, acesta e critica. Ea nu poate fi nici reducționism, nici preferință exclusivistă ; ea e, dimpotrivă, în mod obligatoriu, înțelegere, aprofundare, privire sporitoare, așadar admirație, nu extaziere. Înlătură non-valorile, dar nu are preferințe între valorile de rang egal, iar în principiu (cel puțin în principiu) nu exclude nici o valoare reală, chiar mai modestă. Nici numărul mare (dar nu nesfîrșit) al valorilor, nici inepuizabilul lor secret nu ajung s-o obosească ori s-o sature. Nici preferință, nici oboseală : antidotul lenei, așadar. A prefera e o atitudine capricioasă și necritică, la fel de necritică, la fel de leneșă ca disprețul și suficiența ; nu trebuie confundată cu a distinge și a alege, operațiuni obiective, ale spiritului liber de orice prevenire.

În fond însă, ideea din acel articol al lui A. D. Munteanu nu era alta decît că existența criticii parazitează creația propriu-zisă acoperind-o cu superfetatorii glose și vane subtilități. (Asta nu-l împiedică pe autor să scrie articole de critică, din care și-a alcătuit și un volum). Li se întîmplă cîteodată scriitorilor să-și piardă cumpătul și să vitupereze contra criticii, dar acestea nu-s decît niște manifestări de umoare care nu trebuiesc luate *ad litteram*. Și Marin Preda, a cărui *Imposibilă întoarcere*, pe care o așez fără ezitare alături de *Morometții* și de *Întîlnirea din Pămînturi*, este în felul ei și o carte de critică, spune într-un loc despre critici, dacă-mi amintesc bine, că sînt un fel de canibali care dansează în jurul operelor, din care se hrănesc ; cred că n-o spunea în serios, sper în tot cazul că nu. Scriitorii adevărați nu fug de critică și nu pot dori dispariția ei, asta nu din setea de laude (prea omenească și mai ales prea scriitoricească) ci din setea de inteligență, sete fără de care un scriitor nu e decît un scrib.

Scanned with OKEN Scanner

Se pare că Sadoveanu ar fi declarat cîndva că nu citește ce se scrie despre cărțile lui. Cred că nu numai un mare scriitor, ajuns la culmea gloriei, dar chiar și unul de mai restrînsă consacrare nu mai aleargă ca un debutant după fiecare cronichetă despre el și poate ignora multe din ele. Dar că-i poate fi indiferentă critica, asta nu e de crezut. Nu din vanitate ci din conștiință artistică și intelectuală trebuie să-l intereseze critica ; nu atît laudele cît în primul rînd recepția, înțelegerea, punctul de vedere, dialogul și eventualele observații, obiecțiile argumentate, pe care, chiar dacă nu le acceptă trebuie să le admită. Și nu numai critica despre sine ci critica în sine e normal să-l pasioneze pe un scriitor. Cum să nu-l pasioneze tot ce privește arta literară ? A nu citi critică înseamnă a se dezinteresa de literatură și a întoarce spatele inteligenței.

Dar cînd un scriitor, amețit de glorie (care chiar pe deplin meritată poate fi în bună măsură și efectul unor împrejurări străine de literatură) ajunge să nu mai aștepte de la critică decît servicii de presă și sare ca ars, fără elementară decență, la cea mai mică obiecție, cum nu rareori avem tristul prilej de a vedea, el se dovedește defunct ca scriitor, avînd ca atare parte să-și audă oratiile funebre în panegiricele ce-l încîntă. Cu toate acestea, resurecția sa nu este cu totul exclusă, dacă se găsește un critic care să-l scuture pînă nu e prea tîrziu. Un critic, nu un „ideolog".

Scanned with OKEN Scanner

PREFERINȚĂ ȘI DIRECȚIE ÎN CRITICA

Citind in „Contemporanul“ din 13 august 1976 o dezbatere despre critică mi-am dat seama că micul meu articol apărut în „Flacăra“ exact cu o zi înainte sub titlul „Scriitorii și critica“ are nevoie de o precizare ; afară de asta, aș vrea să spun și eu ceva în legătură cu tema acelei dezbateri, care era „critica de direcție“.

Mai întîi precizarea. Spuneam că a „prefera“ e o atitudine capricioasă, incompatibilă cu critica și că un critic adevărat nu reduce universul valorilor la preferințele sale ; vorbeam acolo de alegere și ierarhizare, prin urmare nu pledam pentru indiferență. Valorile reale, foarte mari sau mai puțin mari, sînt practic în număr ca și nesfîrșit, iar criticul nu are în principiu dreptul să excludă nici una ; valoarea este în sine, ca și viața, un miracol ontologic. Așadar ; nu numai Homer și Shakespeare, dar și Flaubert, și Mérimée, și Odobescu, și alții, mai mari sau mai mici.

Un critic trebuie să aibă două compartimente ale gustului : pe lîngă gustul său intim, de simplu cititor, care-și poate avea, firește, preferințele, el e obligat să aibă și un al doilea gust, să zic așa „general“, obiectivat, funcțional, capabil să înțeleagă și să aprecieze toate valorile reale (asta în principiu ; în fapt, cît mai multe). El poate de pildă să nu fie amator de literatură fantastică, dar trebuie s-o înțeleagă și s-o aprecieze, făcînd abstracție de gustul său intim, dacă scrie despre ea. E adevărat că orice critic are domenii și autori cu care,

Scanned with OKEN Scanner

în sens pozitiv sau negativ, se simte mai în largul său și despre care scrie mai interesant și mai pătrunzător decît despre altele, dar asta e o situație de fapt, nu ideală ; afară de asta, ca orice scriitor, un critic își are și el temperamentul propriu care intră în alcătuirea talentului său literar ca atare. E iarăși adevărat că în critica numită „impresionistă" temperamentul se manifestă adesea în dauna celui de al doilea gust, lăsînd prea mult cîmp la dispoziție „preferințelor", dar atunci nu mai e vorba de critică propriu-zisă ci, în cazul bun, de o eventual delectabilă literatură în marginea literaturii (de ex. Jules Lemaître ; dar și critica propriu-zisă este, în cele mai fericite ale ei întrupări, delectabilă ca literatură, calitate pe care o datorează în definitiv tot unui „impresionism" ce nu e în fond altceva decît motorul prim, declanșator al reflexiei critice, susținută de consecvență, rigoare, cultură, ca de pildă în foarte diferitele cazuri ale unor Sainte-Beuve, Thibaudet, Robert Kemp, E. R. Curtius, E. Lovinescu, G. Călinescu — am putea completa lista și cu numele unora dintre cei mai intratabili structuraliști, semioticieni, stilisticieni, „poieticieni", și așa mai departe) ; impresionismul, mult prea hulit (pe negîndite, din modă scientistă și din lenea minții), nu e deloc, dar deloc, incompatibil cu știința, cu studiul răbdător, cu criterii temeinice și gîndire coherentă ; aș spune dimpotrivă că îndeamnă la ele și le extrage esențele infinit suculente.

Recuzînd „preferințele", am aerul de a preconiza un fel de neutralism, pe care evident că nu-l poate adopta așa-numita critică „de direcție". Aici țin să fac o distincție : critica de direcție are opțiuni, nu preferințe. Nu e același lucru, opțiunile fiind deliberate și decurgînd din poziții teoretice.

În discuția din „Contemporanul" mi s-a părut că Dumitru Micu lărgește excesiv sfera criticii de direcție, spunînd : „Funcția orientativă fiind un implicat definitoriu al activității critice, e clar că toți practică, în acest sens larg, o critică de direcție". Nu totdeauna se face simțit „implicatul" acesta în exegeză și heuristică ; ce funcție „orientativă" au de ex. eseul lui Tudor Vianu despre Ion Barbu, cele cinci volume ale lui G. Călinescu

Scanned with OKEN Scanner

despre opera lui Eminescu, studiile lui Georges Poulet asupra timpului la cîţiva mari scriitori sau ale lui Bachelard asupra arhetipiei elementelor în psiheea poetică ? Chiar şi cu o orientare clară, cum ar fi raţionalismul normativ al lui Şerban Cioculescu, critica nu este încă, prin aceasta, una „de direcţie", fie şi „în sens larg". Nici afirmaţia lui Ov. S. Crohmălniceanu, cum că ar exista în critică şi „direcţii nedeclarate" nu-mi pare acceptabilă ; o tendinţă latentă în critică nu-i poate defel atribui acesteia caracterul directiv. Critica de direcţie decurge dintr-o ideologie literară explicită, aşa cum foarte just au arătat, în aceeaşi discuţie, L. Ulici şi G. Dimisianu. Dar şi aici apare o aporie, în întrebarea pe care o pune L. Ulici : „la noi astăzi există o unitate a ideologiei literare şi rămîne de văzut dacă înăuntrul ei e posibil să existe mai multe critici de direcţie". Asta ar putea chiar explica absenţa, astăzi la noi, a criticii de direcţie, asemenea critică neexistînd decît împotriva altei direcţii şi avînd deci esenţialmente un caracter polemic. Dar aporia e falsă, căci deşi o ideologie literară este evident în strînsă conexiune cu o ideologie propriu zisă, din care decurge şi cu care în bună măsură se suprapune, ea nu se identifică totuşi cu aceasta. Unitatea ideologiei generale nu exclude existenţa mai multor „direcţii", deci a ideologiilor *literare* respective, de ex. „tradiţionalism" şi „modernism", care au existat la noi şi în trecut, într-o cu totul altă structură social-economică şi pe care, *mutatis mutandis,* bineînţeles, le putem discerne şi acum. Direcţiile acestea nu se bucură încă, în actuala lor resurgenţă, de foarte explicite şi destul de solide critici de susţinere, dar ne putem aştepta ca acestea să se definească şi să se constituie. Se bucură însă cel puţin de cîte un eminent poet care le reprezintă cu strălucire, respectiv Ion Gheorghe şi Nichita Stănescu.

Direcţia, nu criticul o creează, e bine să amintim aceasta, iar un critic care s-ar sili să invente una, ca să-şi aroge un rol de şef, nu ar fi altceva decît un personaj de comedie. Critica de direcţie apare acolo unde (şi atunci cînd) anumite date reale şi specifice ale culturii determină direcţii diferite şi durabile, cu motivări efective. A crede însă că ea reprezintă în sine o treaptă

Scanned with OKEN Scanner

superioară, peste cea a criticii pure și simple, este o superstiție dogmatică și denotă o deficiență a simțului critic. A rîvni la prezumtivul plus de autoritate pe care pare a-l conferi, e doar o copilărie, dar nu una inocentă. Autoritate nu-și cîștigă un critic decît, nu spun o noutate, prin siguranța gustului, prin inteligență, cultură, talent și — *meminerimus* — probitate. Aici e aici.

Scanned with OKEN Scanner

CONTINUITATE ȘI CONSTRUCȚIE CRITICĂ

Cu al treilea volum, apărut la sfîrșitul lui 1975, se încheie seria *Literatura română între cele două războaie mondiale* a lui Ov. S. Crohmălniceanu. Materia acestei trilogii a făcut obiectul unui curs universitar, dar ea nu se înfățișează pur și simplu ca rezultatul acumulat al unei activități didactice. Ea a fost în mod vizibil reelaborată ca operă destinată publicului intelectual, nu numai tineretului studios. Chiar dacă în concepția ei urmează, cum e probabil, planul prelegerilor ce i-au stat la origine, ea este, în forma ce ni se oferă, o carte de lectură, compusă premeditat ca atare. Atît în cariera autorului cît și în critica noastră contemporană ea rămîne o lucrare capitală și nu riscă să-și piardă însemnătatea oricîte de aceeași anvergură i s-ar alătura. Trebuie dealtfel să remarcăm că în ultimii ani critica și istoria literară românească au înregistrat cîteva asemenea serioase și solide lucrări, de categoria celor cărora li se spune „sinteze“ (cu un termen nu prea nimerit dacă e să-l luăm strict, dar căruia, de vreme ce s-a încetățenit, nu mai e cazul să-i facem dificultăți). Nu s-ar cădea să nu amintim *Dicționarul ideilor literare* al lui Adrian Marina, *Junimea și junimismul* de Z. Ornea (nu mai puțin și *Poporanismul* aceluiași), *Gîndirea și gîndirismul* a lui Dumitru Micu ; le-am pomenit pe acestea fiindcă lectura lor mi-a procurat un sentiment reconfortant de alianță intelectuală, recunosc aceasta admițînd

Scanned with OKEN Scanner

că sînt și alte lucrări meritorii de înscris la aceeași rubrică.

Inițial, lucrarea lui Crohmălniceanu era prevăzută în două volume ; deși masive (respectiv 41,5 și 42 coli tipar) ele n-au putut cuprinde toată materia, dramaturgia și critica literară trecînd într-un al treilea volum, destul de compact și el, dar în limite mai obișnuite. Opera este impunătoare și prin proporții, reprezentînd un efort dus pînă la capăt cu o tenacitate și un scrupul ce promite o tratare completă atît ca informație cît și ca exegeză. Aceasta e, în adevăr, atentă, profundă, densă dar nuanțată de o gîndire perpetuu trează, perfect obiectivă, cît se poate de riguroasă în metodă și în desfășurarea ei. Avem de a face cu o critică adevărat marxistă, adică liberă de orice preconcepție, de orice stereotipie, de orice formulă exterior declarativă, fără precauțiuni exterioare rezolvate prin citări din Marx, Engels sau Lenin (cînd se întîmplă să-i citeze, e totdeauna cu rost, sporind înțelegerea). Dialectica marxistă îi este autorului atît de intim asimilată și verificată pe cont propriu încît nici o clipă nu are acele anxietăți stîngaci disimulate, proprii neofiților sau supralicitanților, în fața chestiunilor mai spinoase. Crohmălniceanu abordează deschis orice chestiune, perfect dezinhibat, știind că pentru un marxist nu există zone interzise nici teren minat, oricît de accidentat ar fi acesta. (Într-un singur loc, pe care-l voi semnala mai încolo, mi s-a părut a-l găsi, din acest punct de vedere, oarecum grevat de o optică aplicată cam sumar contextului în cauză). Siguranța și libertatea cu care se mișcă Crohmălniceanu nu numai pe toată aria pe care o deschid investigațiile sale ci și în domenii limitrofe sau chiar mai depărtate, dar corelate cu ele, sînt efectul unei desăvîrșite competențe și perfecte probități intelectuale ; sînt totodată și efectul talentului său de scriitor. Stilul său foarte limpede, nepretențios, fără urmă de pedanterie dar nelăsînd nimic neprecizat, nimic în umbră, nimic neadus pînă la ultima nuanță, este un stil al dreptei socotințe, echilibrat, plin de naturalețe, un stil comunicativ, atașant, demn fără afectare, degajat cu sobrietate. Nu ocolește expresia familiară, hazoasă de multe ori, care spune imediat ce are de spus : „a se

Scanned with OKEN Scanner

da în vînt", „o groază de bani", „o groază de cărți", „poveste gogonată" ; cutare „nu se sperie nici de Gide nici de Cocteau" etc.) dar nu pierde nici un moment decența, niciodată nu se apropie de limbajul „debutonat" pe care-l practica Octav Sulițiu, de pildă.

Cititorul avizat simte numaidecît la Crohmălniceanu corecta orientare în filozofie, în estetică, în istoria artelor.. Se vede bine că, chiar dacă nu și-a făcut din acestea niște îndeletniciri precumpănitoare și nu vrea să dea gata pe nimeni cu ele, îi sînt oricînd la îndemînă, așa cum normal și firesc ar trebui să-i fie oricărui critic care se respectă.

Literatura română între cele două războaie mondiale suportă confruntarea cu părțile ce tratează aceeași materie în istoriile respective scrise de E. Lovinescu și G. Călinescu ; o suportă chiar foarte bine. Evident, nu aduce, ca G. Călinescu, o radicală răsturnare de optică în perspectiva istoriei literaturii, nici nu-i anexează valori pînă atunci neacreditate, nici nu are uluitoare bucăți de bravură și portrete memorabile, ca genialul său predecesor. De asemeni, nu are, ca E. Lovinescu, acea altitudine a privirii izvorîtă din conștiința „labilității universale", nici trăsătura acerată a celui care trata literatura vremii și țării sale ca Tacit moravurile germanilor barbari, nici, în sfîrșit, polemismul său și poziția sa doctrinală. Nu s-ar putea spune că nu dă și Crohmălniceanu dovadă, cînd ocazia se prezintă, de un fericit dar portretistic, ca de pildă în cazul lui Tudor Vianu : „Vorbitorul, foarte atent la înfățișarea exterioară, îngrijit îmbrăcat, purtînd totdeauna guler scrobit, ajutat și de o mare expresivitate a figurii, fruntea înaltă, privirea scînteietoare, arcul nărilor puternic desenat, comisura buzelor întoarsă în jos, bărbia lată, statura masivă, impozantă, fără a fi prea înaltă, își interzicea gesturile. Numai licărul ochilor, ridicarea unghiului sprîncenelor sau, din cînd în cînd, un zîmbet interiorizat îi subliniau expunerea." Evident, deși foarte pregnant, nu e un portret ce se reține pentru el însuși, printr-un relief hiperbolic excepțional, cum le reușește G. Călinescu de nenumărate ori, dar e un portret ce se inserează cu naturalețe și funcție plasticizantă în contextul critic res-

Scanned with OKEN Scanner

pectiv. Făcînd abstracție de tot ce rămîne incomparabil la G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu are față de acesta avantajul unui demers mai supravegheat și mai responsabil în raport cu realitatea în cauză ; are mai multă „supunere la obiect", e propriu-zis mai mult cercetător decît „creator" ; asociațiile pe care le face, chiar neașteptate, nu mizează pe efectul de șoc sugestiv ci urmăresc o comparație, ca de pildă cea dintre Troglodiții lui Borges și un poem cu viziune analogă al lui Philippide.

La treizeci de ani de la G. Călinescu, la o jumătate de secol de la E. Lovinescu, aceeași materie oferă o cu totul altă imagine, din cauza reculului pe care-l avem astăzi și datorită punctului de vedere coordonator și integrator al ideologiei noastre. Epoca în discuție, calendaristic foarte scurtă, dar colosal de încărcată istoricește, este perfect circumscrisă, etanș încadrată între abruptele și decisivele ei termene. Chiar cei dintre noi care am trăit-o putem azi s-o contemplăm total desprinși de ea, cu urmele rupturii perfect cicatrizate. Dar nu e mai puțin adevărat că epoca interbelică e totuși mult mai apropiată și mai inteligibilă pentru noi decît putea fi pentru ea cea care o precedase și oricît a putut stărui într-însa amintirea aceleia. Într-un anume sens, paradoxal, cele două războaie mondiale au fost unul singur, întrerupt douăzeci de ani, adică dus între timp cu alte mijloace. Dar lumea dinaintea primului război ne apare azi străină, chiar exotică. Atît G. Călinescu cît și E. Lovinescu priveau literatura interbelică în prelungirea perioadei anterioare ; nu puteau avea, bineînțeles, asupra literaturii interbelice, în care se aflau, retrospecția din afară pe care o putem avea noi, adică pe care ne-o procură cu un extrem de puternic fascicol de plină lumină Ov. S. Crohmălniceanu.

Cineva ar putea obiecta : înainte și după primul război eram în capitalism, acum sîntem în socialism, deci mai omogene între ele sînt perioada antebelică și cea interbelică. Cu toate acestea nu e așa. Pentru toate țările capitaliste, socialismul e o problemă ce se pune după primul război în cu totul alți termeni decît înainte. Socialismul ca realitate și nu numai ca doctrină sau ca ideal (Marx spunea : „noi numim comunism mișcarea

Scanned with OKEN Scanner

reală care suprimă starea actuală") s-a instaurat prima dată în lume prin zguduirile primului război ; după cel de al doilea, progresia în lanț a socialismului a dat acestei realități o extindere constrîngătoare și un caracter de somație : nu este exagerat a spune că nimic nu poate fi conceput azi, indiferent unde în lume, în planul vieții omenești, care să nu fie cumva în raport și cu socialismul. Epoca interbelică a anticipat, pozitiv sau negativ, multe din fenomenele lumii de azi. În domeniul artei și literaturii, multe căutări și tendințe interbelice au reapărut, cu o altă deschidere sau o nouă semnificație în timpul nostru, multe opere de atunci au acum o audiență și o influență mult mai mare : Joyce, Kafka, Faulkner, T. S. Eliot, Maiakowski, Esenin, Musil etc.

Literatura interbelică românească a reprezentat o adevărată epocă de aur prin numărul creatorilor de geniu sau de prima mărime : Arghezi, Sadoveanu, Blaga, Rebreanu, Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Mateiu Caragiale etc., cît și prin efervescența și emulația intelectuală, prin confruntările și preocupările ideologice ; motivările și repercuțiile, în ultimă instanță politice, ale acestora din urmă erau de natură să mobilizeze conștiințele (pe unele chiar să le confișteze) ; antagonismele și consecințele lor au mers precizîndu-se și ascuțindu-se, ca efect, conștient sau nu, al celor din domeniul social-economic. Primul volum al trilogiei lui Crohmălniceanu se deschide cu aproape 200 de pagini în care „climatul epocii" și reflectarea sa în grupările, direcțiile și periodicele literare este analizat cu o pătrundere și o rigoare științifică, obiectivă, exemplară. Autorul nu are nevoie să-și declare opțiunile ; ele rezultă necesar din examenul la rece al lucrurilor, nefiind prin urmare afectate de nici o prevenire. Această atitudine se transmite și cititorului.

Dificultatea elaborării unei istorii literare începe de obicei de la problema așa-numitei „periodizări" și a clasificării. La punctul acesta se produc totdeauna inevitabile simplificări generalizatoare, de natură să dea naștere la contestări de un fel sau de altul. Soluția, probabil cea mai bună, a găsit-o Thibaudet cu criteriul generațiilor. Dar el putea să-l aplice în istoria sa, care

Scanned with OKEN Scanner

ocupă o perioadă de 150 de ani. Pentru una doar de două decenii, criteriul generațiilor se exclude și nu rămîne decît cel al împărțirii materiei pe genuri, cum a făcut și Lovinescu. Spre deosebire de Lovinescu, pentru a nu fragmenta personalitățile care s-au ilustrat în mai multe genuri, Crohmălniceanu a ales soluția de a-i trata pe aceștia integral, în paragrafe monografice, la capitolul genului în care s-au manifestat precumpănitor. Pe de altă parte, a eliminat din cadrul lucrării sale pe scriitorii care s-au manifestat deciziv înainte de primul război, chiar dacă au continuat să scrie și între cele două războaie. Aceste limitări, logic întemeiate și în genere consecvent respectate (există totuși și o excepție, în cazul lui G. Călinescu, tratat separat și la critică și la roman) nu rămîn fără unele neajunsuri. Așa de pildă, dacă eliminarea lui V. Eftimiu sau Minulescu se justifică prin efectul criteriului ales, lucrul e mai puțin acceptabil în cazul altora. De pildă Bacovia. Primul și cel mai celebru volum al lui Bacovia, *Plumb*, apare în 1916, deci exact la sfîrșitul perioadei antebelice, dar *Scîntei galbene* apar în 1926 ; în 1934 îi apar la Fundații poeziile într-un volum ; tot la Fundații îi apare în 1944 ediția definitivă de *Opere*. Deși s-a făcut cunoscut în salonul lui Macedonski prin citirea poeziei *Plumb*, de o notorietate și cu atît mai puțin de o influență a lui Bacovia înainte de primul război nu se poate vorbi, în vreme ce între cele două războaie opera sa începe să fie marcantă. Apoi N. Iorga. Dacă ar fi de înțeles ca opera sa de istorie să nu intre în cadrul cercetării lui Crohmălniceanu, (deși *literar* e strălucită) cum rămîne cu cea de memorialist ? *O viață de om* e una din marile cărți ale prozei românești dintre cele două războaie, tot așa și extraordinara serie *Oameni cari au fost*. Evident, ca critic Iorga nu mai reprezintă între cele două războaie decît o prezență anacronică, — dar artistul, care e inegalabil ? Cu atît mai mult nedumerește absența lui, cu cît Stere, a cărui viață publică a fost tot atît de activă înainte de primul război ca și a lui Iorga, figurează (pe drept cuvînt) la capitolul „memorialistică deghizată". Afară de asta, oricît de nerealizată ar fi dramaturgia lui Iorga, lipsa lui din volumul respectiv ră-

Scanned with OKEN Scanner

mîne nu mai puțin o „lipsă". Pe urmă mai e cazul lui Ibrăileanu. Prezent, ca și Stere, tot pe drept cuvînt, la roman, pentru *Adela*, lipsește din capitolul criticii. E adevărat, *Spiritul critic în cultura românească* e din 1909 și toată lupta ideologică și critică pentru poporanism o duce autorul înainte de 1916. Dar după război Ibrăileanu se îndreaptă spre o critică estetică și scrie cîteva din cele mai importante studii ale sale, despre Anatole France, Proust, Thomas Hardy, L. Reymont, Eminescu, eseul *Creație și Analiză*, cel despre numele proprii în opera lui Caragiale. Afară de asta, polemica dintre el și Lovinescu, una din polemicile definitorii și de durată ale literaturii noastre, se desfășoară în principal după război : Lovinescu figurează, Ibrăileanu nu. E drept, Crohmălniceanu, la capitolul despre „Viața românească" (în vol. I) vorbește de rolul lui Ibrăileanu în această perioadă, dar prea puțin. Influența criticului asupra scriitorilor „Vieții românești" din primul deceniu de după război a fost decisivă, iar personalitatea lui devine acum aproape legendară ; spiritul său a continuat să domine revista și după moarte, pînă în 1940. Dealtfel, după război, la „Viața românească", el nu mai e secundul lui Stere, ci se reprezintă pe sine însuși într-o nouă ipostază. Cred că nu trebuie să lipsească din volumul consacrat criticii.

Altă remarcă. Consecvent cu principiul nefragmentării, teatrul lui Camil Petrescu e tratat în volumul consacrat prozei, iar al lui Blaga în cel consacrat poeziei. Prin efectul acestei consecvențe, în volumul ce-i revine, dramaturgia noastră interbelică apare decapitată. E adevărat că, în epocă, teatrul acestor doi mari dramaturgi nu s-a impus pe scenă, iar cele mai importante piese ale lor nici nu s-au jucat. Într-o istorie a spectacolului nu ar fi avut loc, dar în una a literaturii dramatice fără îndoială că da și anume cel dintîi. Crohmălniceanu se ocupă și de teatrul lor, dar pe lîngă că nu o face la locul care în mod eminent i se cuvenea, îi acordă, acolo unde o face, un spațiu mai mic decît cel de care se bucură G. Ciprian ; aceasta în ciuda afirmației perfect juste despre Camil Petrescu că reprezintă „după Cara-

Scanned with OKEN Scanner

giale cea mai însemnată contribuţie din literatura noastră dramatică".

Cu privire la teatrul lui Camil Petrescu, şi anume la capodopera acestuia, *Danton*, îmi pare, cum spuneam la început, că Ov. S. Crohmălniceanu e „oarecum grevat de o optică aplicată cam sumar contextului în cauză". Crohmălniceanu spune : „Cu toate calităţile ei dramatice, piesa atinge sub raport ideologic punctul cel mai de jos al dilemei expuse în *Jocul ielelor*. Dorinţa intelectualului de a schimba lumea, de a-i da o organizare raţională, e identificată pînă la urmă ca un vis nebunesc". E vorba de antiteza celebră dintre Robespierre şi Danton. Ştim foarte bine că sub raport istoric şi logic poziţia lui Robespierre şi-a găsit susţinători ; perioada „mîntuirii publice" curmată brusc, a avut ca inevitabile consecinţe carenţele de autoritate şi corupţia care s-au vădit după Thermidor. În *Sfînta familie*, Marx şi Engels au arătat limpede antagonismul dintre terorismul revoluţionar şi burghezia liberală în perioada respectivă. Dar antiteza omenească pe care o înfăţişează Camil Petrescu între Danton şi Robespierre şi lumina puţin simpatică în care acesta apare sînt în plan dramatic perfect legitime şi neinfirmabile de biografiile lor individuale şi structurile lor temperamentale. Părtinirea din *Danton*, dramaturgul o compensează principial în *Jocul ielelor*, atitudinea lui în ultimă instanţă fiind egal contemplativă şi egal pasională. În *Danton* e vorba în primul rînd de o confruntare de caractere personale ; mai mult, Danton fiind eroul piesei iar Robespierre apărînd doar episodic era firesc ca acesta să fie prezentat pe o unică latură. Crohmălniceanu spune despre Danton (cel din piesă) : „Umanitatea lui îmbracă forme grandioase ca să revină apoi automat la cercul îngust al preocupărilor mărunte şi al micilor satisfacţii domestice". Din punct de vedere artistic aceasta este o calitate, înlăturînd orice imagine convenţional-eroică, unilaterală şi nerealist apologetică. („Un erou e un om din cînd în cînd eroic, dar niciodată în contratimp"). Mai departe spune autorul : „După ce organizează actul de la 10 august, se duce să se culce. Speră mereu să poată pleca iar duminicile la pescuit ; îi e dor de petreceri cu femei frumoase ;

Scanned with OKEN Scanner

între măsurile decisive nu-şi neglijează obligaţiile casnice". Toate acestea arată un om întreg şi adevărat, cu robust apetit de viaţă şi iubire. Iar a te culca după punerea la punct a unui plan de acţiune, orice mare comandant sau om al faptei o recomandă sau cel puţin o face ; dacă nu o face e numai cînd împrejurările impun contrariul. Cum spunea Marx pe care îl citez încă o dată : „nicidecum renunţarea la plăceri ci dezvoltarea forţei, dezvoltarea aptitudinilor pentru producţie, deci dezvoltarea aptitudinilor cît şi a mijloacelor de delectare..." (Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură şi artă*, BPT, Buc. 1974).

Am epuizat şicanele ce aveam a-i face autorului. Nici pe departe n-aş putea epuiza elogiile. Opera aceasta le merită din plin şi rămîne ca o impunătoare şi civilizată construcţie, ridicată cu inteligenţă, onestitate, talent şi cultură.

Scanned with OKEN Scanner

POMPILIU CONSTANTINESCU

Rezist greu tentației de a-mi imagina opera posibilă a lui Pompiliu Constantinescu, dacă nu ar fi fost atît de timpuriu și brusc curmată. Nu numai opera lui, ci și cea a scriitorilor notabili afirmați de atunci încoace, căci dacă un critic nu determină în mod direct creația scriitorilor (dar se întîmplă s-o facă), un critic de seamă produce în zona creației și audienței acesteia un lanț de efecte mai mult sau mai puțin perceptibile. Fără un Sainte-Beuve, un Faguet, un Gourmont, un Thibaudet, literatura modernă franceză ar fi arătat altfel; tot așa literatura noastră fără un Maiorescu, un Gherea, un Lovinescu, un Călinescu. Din echipa strălucită a tinerei noastre critici dintre cele două războaie, cred că cel mai dotat pentru o atare acțiune (nu „direcție") era Pompiliu Constantinescu. Aceasta independent de faptul că așa cum el însuși, cu luciditatea și lipsa lui de vanitate, cu modestia lui înțeleasă nu ca o convenință și nici ca o virtute, ci ca o formă de libertate și ca o necesitate funcțională a profesiei, nu ezita să recunoască, un Călinescu era de o strălucire și de o forță covîrșitoare, cu care el nu pretindea nici un moment să se compare. Comparația însă poate și chiar trebuie să fie făcută, bineînțeles nu pentru a-l diminua (sau „denigra") pe Călinescu sau pe oricare altul, ci pentru a scoate în relief meritele prin care Pompiliu Constantinescu nu a fost egalat de nici unul dintre confrații săi. Nici unul dintre criticii noștri importanți nu a avut în același

Scanned with OKEN Scanner

grad cu el obiectivitatea judecății, care vine nu numai din spirit critic, inteligență și gust, ci din perfecta independență a caracterului. Pompiliu Constantinescu nu a privit niciodată de sus nici o carte, nici un autor, nici o tendință, el a privit totdeauna de la nivelul cel mai propice aprecierii exacte, fără a-și aroga nici un fel de prerogativă, ci numai asumîndu-și sarcina (nu dreptul, nu „datoria" : sarcina) de a formula just rezultatul analizelor. Erorile lui de apreciere sînt minime și rare, de natura legitimelor oscilații ale gustului celui mai sigur. O singură eroare flagrantă se poate semnala în toată critica lui Pompiliu Constantinescu și e de remarcat că a uimit pe mulți, atît pare de insolită la el : minimalizarea volumului de versuri al lui Emil Botta, *Pe-o gură de rai*.

Spuneam la început că rezist greu ispitei de a-mi închipui opera posibilă a lui Pompiliu Constantinescu și de asemenea și prezența sa în cele trei decenii ce au trecut de la moartea lui. Ar fi dat poate o istorie a literaturii, ar fi dat desigur studii de „sinteză" (cum se zice cu mai multă emfază decît proprietate), ar fi dat, probabil, acea exegeză a operei lui Caragiale care ar fi stat la rang egal cu ale lui Călinescu despre Eminescu și Creangă și cu cele asupra lui Maiorescu ale lui Lovinescu. Opera pe care a lăsat-o nu e însă mai puțin o operă de primă importanță peste care ne dăm din ce în ce mai mult seama că nu se poate cu nici un chip trece. Prin însumare, foiletoanele sale constituie un tablou complet al literaturii noastre dintre cele două războaie ; constituie propriu-zis o istorie a acestei literaturi. Ocazia de a scrie mai frecvent despre cîțiva dintre autorii însemnați și fecunzi l-a dus pe Pompiliu Constantinescu la însumări de comentarii ce constituie de fapt adevărate monografii.

Lovinescu afirmă că un critic se formează abia la 40 de ani ; firește că un critic, ca orice scriitor, evoluează și se maturizează, dar vocația critică, în care darul de a se face ascultat este o condiție *sine qua non*, trebuie să se manifeste din capul locului, un critic autentic impunîndu-se negreșit de la primele articole. Oricît de tînăr, un critic trebuie să obțină imediat audiență și au-

Scanned with OKEN Scanner

toritate, ceea ce a fost cazul cu Pompiliu Constantinescu (cum a fost şi cu Lovinescu, dar acesta, care se judeca pe sine cu o extremă severitate, îşi privea fără indulgenţă nu numai, cu drept cuvînt, critica poetizantă şi evanescentă din faza sa de tranziţie, dar şi, pe nedrept, remarcabilele sale articole de debut din *Paşi pe nisip*). Autoritatea şi-a cucerit-o Pompiliu Constantinescu din primul moment, exprimînd cu precizie şi fără ocol, nu însă fără nuanţe, judecăţi neinhibate de nici un prestigiu. Avea 24 de ani cînd a scris prima oară, cu urbanitate, dar necruţător, împotriva retoricii cu disproporţionat succes, atît monden, cît şi seminarial, a lui Pârvan ; a făcut-o mai convingător şi mai liniştit decît Lovinescu, mai detaliat decît Zarifopol, anticipîndu-i pe amîndoi în această firească reacţie a spiritului critic.

Afară de Zarifopol şi Ibrăileanu, care au scris despre Caragiale, unul cele mai pertinente şi mai adînci lucruri, iar celălalt extrem de pătrunzătoare observaţii, Pompiliu Constantinescu este acel critic care a scris stăruitor şi în adevăr comprehensiv despre geniul comic caragialesc, articolele sale asupra subiectului echivalînd ca întindere totală cu o carte. Despre Mateiu Caragiale, de asemenea, el a spus esenţialul, restabilind, dincolo de evidentele contraste dintre tată şi fiu (viziunea clasică, solară şi viguros comică a primului, cea romantică, nocturnă şi melancolic-satirică a celui de al doilea), adevărul asupra substratului funciarmente identic al creaţiei celor doi.

G. Călinescu, care în *Ist. lit. rom.* ... scrie despre Pompiliu Constantinescu cu multă justeţe, dar nu fără o oarecare notă de condescendenţă, i-a reproşat cu alt prilej că se risipeşte în foiletonistică în loc să se „abstragă“ într-o operă. Evident, Călinescu, ca şi un Gundolf, un Curtius, un De Sanctis, s-a „abstras“ în „opere“. Dar Montaigne, care, efectiv, s-a „abstras“ în turnul său şi a dat o operă nepieritoare, nu cumva a dat cu aceasta de fapt o, cum se spune, „simplă culegere“ de articole pe care, dacă în acele vremi ar fi existat periodice literare, le-ar fi publicat poate în vreo rubrică, de nu săptămînală, măcar lunară ? Să nu uităm că Sainte-Beuve care, orice ar spune unii sau alţii, rămîne patro-

nul criticii literare, a scris toată viața numai foiletoane, iar cărțile lui pe temă unitară, ca *Port-Royal* sau *Chateaubriand et son groupe littéraire* au fost expuse oral periodic ca înlocuire a rubricii de la ziar, în împrejurări care-l împiedicau pentru un timp să o țină. Sainte-Beuve, care-și recunoaște ca înaintaș pe Montaigne și pe Pierre Bayle, se proclama cu mîndrie „jurnalist", iar Pompiliu Constantinescu, consecventul și lucidul său admirator, îi citează această vorbă, cu deloc mai puțin justificată mîndrie.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE SINCRONISM

Văd că de o vreme se discută iar despre vechea temă „sincronismului“ pe care o susţinuse Lovinescu. E un semn bun ; tema aceasta aparţine unei polemici serioase a culturii noastre ; o polemică serioasă, adică una în care se confruntă puncte de vedere opuse, pe teme fundamentale, e totdeauna o polemică durabilă, căci nu e vorba ca unul să-l înfunde pe celălalt, nu e vorba ca disputa să fie vidată, ci e vorba de precizarea şi adîncirea unei polarităţi de poziţii, deci a unei dialectici necesare. Faptul că azi, în condiţii social-istorice fundamental diferite, pe o structură socialistă integral consolidată, reapare vechea polemică, dovedindu-şi rezistenţa şi actualitatea, este o probă de autenticitatea şi vitalitatea culturii noastre, de realitatea coordonatelor sale.

Îmi pare însă ciudat felul în care am văzut că se pune de către unii publicişti problema aceasta a „sincronismului“ ; că sincronismul ar fi fost bun şi recomandabil în perioada noastră de emancipare naţională şi de constituire ca stat european modern, dar că acum nu ne mai e de trebuinţă, ar fi chiar jignitor pentru demnitatea noastră să ne arătăm sugestibili la fapte străine. Sau, mă rog : a fost bun sincronismul la vremea lui, dar acum e, cum se zice, „depăşit“.

Asta e ca şi cum am spune : a fost bună legea lui Gresham (despre circulaţia monedei), dar acum nu ne mai place şi e cazul să renunţăm la ea. Căci teoria „sincronismului“ a fost formulată de Lovinescu plecînd de

la „legea imitației" a sociologului francez Gabriel Tarde și se propunea ca „lege" în susținerea „modernismului" (nu numai literar, ci și social-economic, adică propriu-zis în sens „progresist") în opoziție cu „tradiționalismul". Firește că tradiționaliștii au contestat legitatea sincronismului. În tot cazul o teorie care pretinde a formula o lege se acceptă sau se respinge, dar nu poate fi luată și apoi lăsată după cum convine. În științele sociale acceptarea unei legi e mai puțin constrîngătoare decît în științele fizice, unde poate fi experimentată *in vitro*.

G. Călinescu, în *Istoria literaturii române...*, la capitolul despre Lovinescu, afirma (pentru a-l șicana pe acesta) că teoria lui Tarde „nu s-a impus în știință, și pe drept cuvînt". Dar cunoscătorii domeniului știu tocmai că, din contră, teoria lui Tarde s-a impus în știință, și pe drept cuvînt. La noi un M. Ralea, un Petre Andrei i-au acordat considerația științifică în calitate de specialiști. Putem rîde cît vrem de snobii și moftangiii care imită prosteşte ce li se pare șic; putem rîde și avem dreptate să rîdem de speriații modelor intelectuale, vestimentare etc., dar asta este o atitudine satirică, nu și una științifică. Științific este să observăm fenomenul, să-l explicăm, să vedem dacă e contingent sau necesar, să-i constatăm consecințele, negative și pozitive. Dealtfel, dacă e ridicul să te iei după modă în chip exagerat, nu e mai puțin ridicul să i te împotrivești cu dinadinsul. Pe vremea lui Costache Facca și a lui Alecsandri tombaterele nu erau mai puțin ridicule decît bonjuriștii, în schimb erau infinit mai stupide. Bonjurismul, cu toate ridiculele și diformitățile lui, a reprezentat un moment crucial în dezvoltarea noastră modernă și mă refer aici numai la aspectul vestimentar și lexical, cu enormele sale consecințe salutare în planul civilizației sociale; „de cele mai multe ori oamenii serioși sunt nedrepți cu moda", spunea cu profunzime M. Ralea.

Deși teoria lui Tarde nu a fost cîtuși de puțin o teorie a maimuțărelii universale, cum ar putea crede cineva luîndu-se după simplul enunț, teoria lui Lovinescu asupra sincronismului are un caracter mai obiectiv și mai pozitiv, așadar mai propriu-zis științific, care o im-

Scanned with OKEN Scanner

pune prin evidență. Sincronismul se vădește în proporția dezvoltării civilizației în plan universalist. El e cu desăvîrșire absent în formațiile tribale și autarhiile primitive, dar apare în raport cu deschiderile de orizont economic, tehnic și cultural. A existat un sincronism al lumii coloniilor feniciene, al celor grecești, al civilizației alexandrine, al celei romane, al epocii romanice și mai ales gotice etc. În epoca noastră, cu iuțeala aproape instantanee a comunicării, în condițiile așa-numitei „explozii informaționale" și cu constrîngerea economică și tehnică, sub sancțiunea eficienței, sincronismul e un fenomen planetar indiscutabil și evident. El poate fi frînat sau redus prin împrejurări de criză istorică cu caracter de izolare locală : Engels spunea undeva că în satrapiile orientale și sub stăpînirea otomană capitalismul nu s-a putut dezvolta normal în faza acumulării primitive, deoarece nu existau condiții minimale de siguranță pentru bunurile și chiar viața întreprinzătorului. De îndată ce asemenea presiuni cedează, sincronismul se impune irezistibil, cum s-a întîmplat în Principate după pacea de la Adrianopole.

Scanned with OKEN Scanner

CHESTIUNI DE FAPT

În 1972, Eugen Barbu își încheia unul din foiletoanele sale intitulate *Gloria victis* cu următoarele rînduri : „... palida și arbitrara interpretare a poeziei barbiene a lui Al. Paleologu din *Introducere la poezia lui Ion Barbu*, care vede între altele o *poezie hermetică și în „La noi" de Octavian Goga, ceea ce e rizibil !*" („Săptămîna", 30 iunie, s.n.). Mi-ar părea foarte bine să fi fost în adevăr a mea ideea aceasta, chit că E. Barbu o găsește rizibilă. Dar, vai ! altul e cel căruia îi aparține, unul pe care, pînă la proba contrară, eram obligat să cred că E. Barbu îl cunoaște bine și-l admiră : G. Călinescu. Eu nu făcusem decît să-l citez, cu trimiterea exactă la volum și pagină. Îmi pare pe de altă parte rău, firește, că E. Barbu găsește palidă și arbitrară acea interpretare a mea, dar mi-ar fi părut mult mai rău dacă impresia aceasta și-ar fi întemeiat-o chiar pe citirea textului și nu doar, aș cum se vede, pe spusele altora. Dacă E. Barbu ar fi avut timp s-o citească ar fi rămas poate cu aceeași părere, dar ar fi văzut citatul din Călinescu, ar fi văzut că nu mi-l însușesc decît parțial și că-l discut pe întinderea unei pagini. Textul meu e scris în 1953 ; astăzi dacă ar fi să-l refac ar arăta desigur altfel și în orice caz aș nuanța mult mai mult distincția prea apăsată pe care în pasajul respectiv o făceam între hermetism și esoterism. Dar cum vedeți, nu de părerea mea e de fapt vorba, ci de a lui G. Călinescu.

Scanned with OKEN Scanner

Această idee a lui G. Călinescu e foarte cunoscută, iar el ţinea mult la ea, dovadă că după ce a exprimat-o în *Principii de estetică*, a repetat-o şi în paragraful despre Goga din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Vreau să-i fac o plăcere lui E. Barbu, ştiind cît de mult îl gustă pe Călinescu, şi de aceea îi recomand cu toată căldura ambele pasaje, de o rară frumuseţe şi adîncime, din care Goga apare într-o lumină extraordinară, de o magică splendoare. Este intuiţia fundamentală a marii viziuni călinesciene asupra lui Goga şi una din cele mai mari din *Istoria* sa. Aici nu e locul să reproduc din aceste pasaje decît ceea ce e în discuţie, adică „rizibila" opinie formulată textual: „Ţara pe care o înfăţişează are un vădit aer hermetic (...). Este acelaşi hermetism din *Cîntecul* lui Maeterlinck (*Principii de estetică*, Buc. 1939, p. 81); „Ţara pe care o înfăţişează această poezie are un vădit aer hermetic" (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., 1941, p. 340).

Cred însă că, indiferent cui i-ar atribui-o, cine găseşte rizibilă o idee a lui Călinescu poate să figureze cu cinste în serialul pe care-l publică de cîtva timp în „Săptămîna" maestrul Constantin Sorescu sub titlul *O mai veche campanie anticălinesciană*. În orice caz poate să figureze cu mult mai multă îndreptăţire decît G. Dimisianu, Valeriu Cristea, S. Damian sau eu însumi, cărora ni s-a făcut această insuficient meritată onoare. A decreta ritos şi fără apel „rizibilă" o însemnată (obiectiv însemnată) opinie a unui mare critic (chiar atribuind-o altuia incomparabil mai mic) este o atitudine de respingere răspicată şi inechivocă.

Dacă e să facem o istorie reală a „anticălinescianismului", indiferent de „campanii", de polemici (nu e absolut deloc acelaşi lucru) sau de contestaţii şi discuţii, mai ales dacă ne referim la o etapă „mai veche", atunci, în afară de campaniile împotriva lui Călinescu duse de publicistica de pe vremea studenţiei mele şi al căror ton îmi e rememorat de cel al foiletoanelor tovarăşului C. Sorescu, ar trebui să înregistrăm şi pe Dimitrie Popovici, D. Murărașu, Leca Morariu precum şi, de pe cealaltă parte a baricadei, pe M. Ralea şi Şerban Ciocu-

lescu. De atunci încoace s-au mai produs atacuri contra lui G. Călinescu, dar nu din partea unor scriitori sau critici cît de cît afirmaţi ca atare, aşa că o istorie *literară* a anticălinescianismului nu are de înregistrat, dintre scriitori, decît pe Marin Preda cu bine cunoscutul articol din „Viaţa Românească" şi mai tîrziu pe Eugen Barbu cu categoricul său verdict asupra ideii lui Călinescu cu privire la hermetismul lui Octavian Goga. Apoi, trecînd la critici, obligatoriu ar fi să se ia act de dialogul *Efigie şi revers* apărut în „Gazeta literară" din 27 oct. 1966 în care, după foarte juste şi elogioase aprecieri asupra lui Călinescu şi după observaţii şi precizări interesante cu privire la influenţe şi reacţii intelectuale, Cornel Regman preconiza „şi alte filiere şi linii de continuitate decît cea călinesciană". Nu s-ar putea apoi omite articolul *Direcţia nouă în critica literară* publicat de Nicolae Balotă în „Familia" din ianuarie 1967 şi nici primul foileton din seria *Titu Maiorescu şi cultura română* publicat de regretatul Ovidiu Cotruş tot în „Familia" cu începere din februarie 1967. Sînt luări de poziţii interesante, argumentate, dovedind atitudinea responsabilă a unor intelectuali care susţineau un anumit „dogmatism" teoretic demn de toată atenţia. În ce mă priveşte, fără a cita nume, am luat poziţie împotriva acestui punct de vedere, susţinînd coherenţa teoretică a criticii lui G. Călinescu (cf. *Spiritul şi litera*, p. 150 şi pp. 182—190). *

Firește, nu pot pretinde nimănui să mă citească și cu atît mai puţin să fie de acord cu toate părerile mele ; dar cînd te apuci să cauţi pricină unui scriitor e totuși profitabil să faci incursiuni cît de cît mai cuprinzătoare în scrisul său, pentru a găsi, fie și rupte de context și de sensul general al ideii, acele fraze care-ţi convin pentru scopul urmărit. Aşa bunăoară, dacă tovarășul C. Sorescu mi-ar fi răsfoit cărţile ar fi găsit pentru scopul domniei sale alte fraze mai compromiţătoare decît cea de care s-o folosit, fraze care l-ar fi scutit de efortul oricum ingrat de a-mi face proces de intenţie cu privire la calificarea de „geniu" pe care i-o dădeam acolo

* V. și în vol. de faţă, p. 251.

lui Călinescu. Ar fi găsit, de ex. într-un loc afirmația că un text celebru al criticului e o „bufonerie ideologică“ și că el „făcea pe nebunul“ și „avea un fel de țicneală“. E adevărat că acestea își au locul într-un portret literar care împinge elogiul lui Călinescu pînă aproape de ditiramb și îl plasează într-o filiație filozofică în care figurează Leonardo da Vinci, Goethe și Balzac. Dar ce contează ! Sintagmele ce se puteau extrage erau mai tari decît fraza cu care s-a mulțumit onorabilul confrate, luată dintr-o convorbire stenografiată. Mai am în cărțile mele și în unele articole din presă alte fraze care i-ar fi folosit mult mai bine decît aceasta, dar nu-mi poate nimeni pretinde să-mi bag capul în gura leului mai mult decît de bunăvoie mi l-am băgat. Sînt tipărite, le poate găsi oricine. Dar nu vreau să am aerul că-mi fac reclamă, cu atît mai mult cu cît și de m-ar citi nu sper nici să obțin prețuirea literară a strălucitului confrate C. Sorescu și nici recunoașterea domniei sale că scrisul meu m-ar arăta mai curînd ca pe un pro decît un anti-călinescian. Nici G. Dimisianu, nici Valeriu Cristea, nici S. Damian, nici eu însumi nu sîntem anticălinescieni, mai curînd dimpotrivă. Dar admițînd c-am fi : ei și ? ce-i cu asta ? Ce se întîmplă ? Ce se întîmplă cu Marin Preda, cu Eugen Barbu, cu Cornel Regman, cu N. Balotă, cu O. Cotruș ? N-am auzit să existe la noi o Sorbonă care să păzească ortodoxia călinesciană așa cum odinioară era păzită cea aristotelică. A fost un mare progres intelectual cînd mulțumită arabilor și lui Albert cel Mare a reintrat Aristotel în cultura europeană și cînd era interpretat, comentat, adaptat sau contestat de scotiști, de occamiști și de alții. Progresul a încetat si s-a schimbat în contrariul său cînd Sorbona a început să urmărească pînă-n pînzele albe orice abatere de la litera aristotelismului.

Cred că nu e nici o injurie a-l compara pe Călinescu cu Aristotel, și nici pe maestrul Constantin Sorescu cu un Doctor al vechii Sorbone !

Scanned with OKEN Scanner

CUNOAȘTERE ȘI STIL

Înscriu aici trei precepte ale lui Flaubert, pe care aș vrea să le comentez acum pe scurt. Mai întîi invectiva lui împotriva celor pe care-i numea „farceurs à idées". Apoi afirmația că un scriitor tratează cu atît mai bine o împrejurare cu cît îi e mai străină. În sfîrșit, năzuința lui de a scrie o operă care să se susțină și să reziste exclusiv prin stil. Dacă ar fi să le luăm „ad litteram" am scoate din aceste declarații flaubertiene o pledoarie pentru nulitatea intelectuală a scriitorului și lipsa de substanță a operei.

Dar autorul în cauză a dat omenirii cîteva cărți superbe și definitive, pe care le prețuim pentru admirabila lor precizie și putere, pentru extrema lor obiectivitate și pentru încărcătura lor de cunoaștere. Artistul care le-a făurit a fost consecvent cu preceptele sale ; prin urmare să le examinăm pe acestea mai atent, spre folosul nostru, al acelora care aici și acum ne ocupăm de aceleași chestiuni.

E de prisos să atragem atenția că „ideile" acelea de care îi era lui Flaubert atîta silă nu sînt decît un ieftin surogat la îndemîna scribilor fără chemare nici pricepere în artă. Dar opera de artă e cu necesitate o lucrare a minții și nu a existat niciodată un mare artist care să fie de intelect mediocru, indiferent dacă e vorba de un creator de tip instinctiv sau de unul reflexiv. Teoreticul, ideile pot fi materie de artă, dar nu finalitatea ei. Arta

Scanned with OKEN Scanner

nu se face pentru idei, dar ele pot intra constitutiv în opera literară, ca la Dostoievski sau Thomas Mann bunăoară, sau nu mai puțin la Flaubert însuși, care era un artist eminamente intelectual și a cărui operă e în mare măsură (ca și a lui Caragiale) o critică a stereotipiei limbajului, deci a gîndirii.

A doua temă : e vorba de distanța necesară obiectivării, adică de atitudinea contemplativă fără de care arta nici nu poate exista. Să nu ne înșele pasionalitatea unor mari artiști fierbînd de revoltă sau de entuziasm ; e o chestie de „timbru al stilului", cum spunea Ralea. Dar atitudinea artistului nu poate fi decît aceeași : contemplare obiectivă, în ultimă instanță situată într-un plan de „indiferență practică" (după vorba lui Călinescu). A trata cu atît mai bine o împrejurare cu cît îți e mai străină nu înseamnă deloc a vorbi de lucruri de care nu ai habar, ci a le trata cu o optică neviciată de propria-ți implicare, oricît ar fi aceasta de adîncă. Evident că un scriitor își ia modelele și inspirația din realitatea trăită, dar el trebuie, pe temeiul acesta, să-și poată reprezenta și experiențe netrăite. E de remarcat că Flaubert a înfățișat burghezia pariziană și provincială pe care le cunoștea bine, sau scene de antichitate asupra cărora poseda o erudiție imensă.

Cît privește al treilea punct, privitor la stil, nu vom repeta niciodată de ajuns că stilul nu e un adaos exterior, un ornament pe deasupra „fondului" (!), ci expresia necesară și conaturală a substanței. El poate fi strălucitor și somptuos, sec și tăios, dur, grațios, tern, greoi, neglijent : în proza noastră de la Costin, Neculce și Cantemir, trecînd prin Ion Ghica și Caragiale, prin Creangă, Sadoveanu, Iorga, Lovinescu, Mateiu Caragiale, H. Papadat-Bengescu, Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Marin Preda, N. Breban avem o varietate care merge pînă la *aparenta* lipsă de stil. Dar lipsa *propriu-zisă* de stil e altceva : e lipsă de rezistență estetică, lipsă de autenticitate ; un autor lipsit de stil e nepastișabil, fiindcă de fapt nu există, nu are, estetic, nimic de spus oricîte „probleme" și „teme" ar aborda. Asta e, în definitiv, evazionism : fugă de obligația și răspunderea estetică, refugiul în „idei", „tematică" sau, dimpotrivă, în aberații nevero-

simile, adică fuga atît de concretul obiectiv, cît și de cel al creației. Realitatea și cunoașterea ei estetică (nu mai puțin insolitul, fantasticul sau fabulosul, care în artă țin de aceeași ordine) pretind o expresie adecvată și aceasta înseamnă : stil. De la Buffon încoace s-au încercat diferite definiții ale stilului, dar nici una nu-l definește : probabil că nici nu se poate. Deși presupune neapărat talentul (care nici el nu se poate defini), stilul nu e totuși același lucru : talentul e virtualitate, stilul e confirmarea lui efectivă. Flaubert, care ne-a oferit pretextul acestor considerații (deloc „inactuale"), este exemplar din punctul de vedere pe care l-am propus : era pe cît de exclusiv artist, pe atît de scrupulos realist.

Scanned with OKEN Scanner

SPIRITUL ȘTIINȚIFIC ÎN LITERATURĂ

Într-o carte a sa, C. Noica relata nedumerirea (dezaprobatoare) a cuiva că ignorarea lui Rimbaud e un semn de incultură, dar că nu a fi auzit de chimistul Kékulé nu compromite pe nimeni (afară de, firește, specialiști). Personal mărturisesc că de Kékulé am aflat prima oară citind tocmai acea carte a lui Noica și nu m-am simțit deloc jenat de neștiința mea. Dar dacă înlocuim numele de Kékulé cu Arhimede, Newton sau Lavoisier vedem numaidecît cum se echilibrează lucrurile și cum Rimbaud își pierde aparentul privilegiu.

Despărțirea care obișnuit se face, și în școală și aiurea, între „științific" și „literar" accentuează excesiv și hotărnicește prea etanș între cele două domenii ale spiritului. Exclusivitatea formației intelectuale, fie științifică, fie literară, autorizează ignoranța mutuală, dă aplomb inculturii și sărăcește (uneori mutilează) chiar propria vocație. Nu a existat și desigur nu poate exista (faptul fiind explicabil) nici un mare savant, creator în știință, care să fie lipsit de o cultură generală (adică literară și umanistă). Nu e de contestat totuși un anumit privilegiu al culturii literare datorat faptului evident că implică sufletul și conștiința. Pe de altă parte probabil că Ion Barbu avea dreptate cînd afirma că justețea stilului lui Ion Ghica se poate explica și prin formația sa matematică (aș adăuga că și prin competența sa în domeniul economic). O anumită supralicitare verbală, un „poetism" de-

Scanned with OKEN Scanner

plasat, o facilitate și incontinență a „idealității" sau „profunzimii", care viciază mentalitatea și scrisul multor literați chiar de seamă, sînt desigur imputabile lipsei de disciplină riguroasă în spiritul verificării sancționate obiectiv.

Distincția făcută de Pascal între *„esprit géométrique"* și *„esprit de finesse"* s-ar putea suprapune cu cea dintre spiritul științific și cel literar, dar cu observația că spiritul geometric este tot atît de bun în artă și literatură pe cît e de bun cel de finețe în știință. Să nu uităm nici faptul că imaginația joacă în știință un rol tot atît de important ca în artă. La astea țin să adaug o stăruitor repetată afirmație a mea că imaginația e în direct raport cu simțul realului.

Spiritul științific în literatură este o probă a maturității acesteia. Dar nu trebuie să-l asociem conceptului modern de știință. E de remarcat că marea proză a antichității o constituie în principal scrieri cu caracter științific, adică de exactă observație și de referat : Cezar, Tacit, Tucidide, Pliniu (cel Bătrîn) ș.a. Dar spiritul științific în literatură nu înseamnă comunicare sau vulgarizare de cunoștințe. Ceea ce ne interesează e spiritul științific în literatura de ficțiune și în general în arta literară. Aici nu e vorba de cunoștințe, ci de cunoaștere și, mai cu seamă, de conștiință.

Literatura satirică pe care au dat-o Renașterea și clasicismul, adică Rabelais, Cervantes, Swift, e un produs al spiritului critic mai mult decît al celui științific. Evident că acestea sînt intim corelate și nu e de conceput spirit științific fără spirit critic. Dar spiritul științific apare propriu-zis în literatură în secolul XIX-lea cu Balzac, Flaubert, Zola (mai tîrziu și cu Proust). Cum se vede, e un fenomen ce s-a cristalizat în Franța și s-a impus literaturii lumii după acest model ; cum se mai vede, e un fenomen pe care îl acuză în principal romanul. Să facem cîteva observații. Mai întîi, absența din listă a lui Stendhal : l-am omis fiindcă deși remarcabil prin luciditate și simț critic nu are atitudinea deliberat și metodic științifică a celorlalți. Să observăm apoi că Balzac și Zola s-au luat după teoriile inovatoare și atunci în vogă din științele naturii în primul rînd și în al doilea rînd din

cele sociale, înțelese ca decurgînd din primele. La Flaubert spiritul științific fără a se modela după vreuna din științele pozitive se manifestă în stare pură prin atitudinea impasibil obiectivă, prin caracterul aproape clinic al observației și prin stil, preocupare majoră a scriitorului, dar nu ca ornament, ci ca strictă funcționalitate expresivă. Mai tîrziu, literatura analitică de explorare a straturilor subliminale și de sesizare a percepțiilor și impulsurilor obscure, de captare a metamorfozelor onirice (care nu trebuie în nici un caz confundate cu prextele de evazionism aparent similare) nu au însemnat un regres al obiectivității realiste și deci a spiritului științific ci, dimpotrivă, o adîncire a acestuia. Se poate afirma fără un prea mare coeficient de eroare că validitatea literaturii este azi în direct raport cu rigoarea și consecvența spiritului științific pe care îl atestă (și cred că, mutatis mutandis, cu toate nuanțările cuvenite, s-ar putea susține aceasta și pentru literaturile trecutului — dar am risca să ajungem la ideea unui spirit științific „sans rivage“ !). Afirmația se aplică, bineînțeles, prozei, adică atît romanului cît și memorialisticii, criticii, eseului. (Doamne ! ce insipid poate fi eseul liric.) Spiritul științific presupune un anumit scepticism prealabil (propriu-zis o *skepsis*), o lipsă de prevenire, o mereu trează curiozitate. Și în orice caz : *Nu scientism.*

LUMINAREA UNGHIURILOR

Apariţia tîrzie a lui Alexandru George în viaţa literară a fost salutată în chipul cel mai consacrator : printr-un cor al vituperării. Astfel a avut parte de la început de o mare faimă. Atît în presă, prin mijlocirea unor condeieri înflăcăraţi (şi vigilenţi, firește !) cît şi în aula Academiei prin cuvîntul unui academician sui generis, criticul a fost denunţat ca denigrator al valorilor naţionale. La fel fuseseră înfieraţi la vremea lor, se știe, un G. Călinescu, un Caragiale, întrucîtva şi Arghezi. Şi alţii, Maiorescu, de pildă ; şi, în bloc, „Junimea".

Alexandru George incomodează fiindcă are vocaţia redeschiderii unor dosare clasate. Spun „dosare" deoarece criticul procedează după cele mai scrupuloase metode juridice. Merge la surse de informaţie rămase în uitare, rechestionează testimonii trecute cu vederea, cercetează texte îngropate în colecţii de periodice vechi sau obscure, le examinează în contextul amănuntelor neglijate, citeşte cărţi pe care nu le mai ştie aproape nimeni. Nici un nume nu e pentru el compromis iremediabil, nici unul, oricît de ilustru, nu are drept de imunitate ; în materia aceasta nu joacă principiul autorităţii lucrului judecat şi orice verdict este oricînd apelabil ; nici o acţiune nu e tardivă dacă i-au trecut termenele fără ca procedura să fi fost înplinită. Astfel Alexandru George a supus rejudecării cazul lui V. A. Urechia, omul ridiculizat de Maiorescu în chip memorabil, cum ştie oricine, pentru nişte gafe cul-

Scanned with OKEN Scanner

turale, catastrofale într-adevăr, dar accesorii în raport cu miezul chestiunii, în care punctul de vedere al lui Urechia era cel just, rămînînd nu numai fără de replică dar și fără de recunoaștere expresă, deși Maiorescu însuși l-a ratificat tacit, *de facto*. Alexandru George mai amintește și că relațiile dintre cei doi fuseseră la început cordiale iar după aceea au redevenit cel puțin afabile ; arată de asemeni și că Urechia, în calitatea sa oficială, îi făcuse lui Maiorescu notabile servicii, iar Iacob Negruzzi îi datora catedra sa de la Universitatea din Iași. Desigur, lucrurile acestea ies din cadrul judecăților de valoare în ordine literară, dar a ști e totdeauna mai profitabil decît a nu ști. În aceeași ordine, Alexandru George a corectat și unanima tînguire asupra situației de „simplu grefier" a lui Urmuz ; acesta a fost într-adevăr grefier, dar la Înalta Curte de Casație și Justiție ; potrivit legii din 1861, cu modificările din 1905 și 1906, arată criticul, citînd *Codul Hamangiu*, un grefier la Curtea de Casație este un magistrat de rang înalt, cu grad de Președinte de Tribunal ; Urmuz a avut așadar, înainte de a fi împlinit 40 de ani, o situație care, în raport cu vîrsta, poate fi considerată ca strălucită în carieră. Asemenea puneri la punct, de un secret și imperturbabil umor cazuistic și cărturăresc, cu iz de arhivă, nu sînt deloc, cum ar crede unii, chițibușărie măruntă, străină de esența literarului ca atare ; dimpotrivă, luminează unghiurile, precizează perspectivele, întregesc contextul receptării exacte. Plus că sînt, în sine, de un propriu farmec literar, sînt, adică, artă literară ; instaurează o imagine pregnantă a ambianței în care se desfășoară comedia lumii scrise.

Alexandru George este un „om al cărților", cum îl numise Zarifopol pe Anatole France. Bineînțeles, toți intelectualii, toți criticii mai cu seamă, trăiesc printre cărți, universul lor este unul al cărților. Dar sintagma amintită definește un tip special de cărturar, cu o anumită fizionomie particulară, pe care o înfățișează unele personaje ale lui France, de pildă Sylvestre Bonnard. Sînt ceea ce se numește „șoareci de bibliotecă" ; au de obicei o mină aparent zăpăcită și naivă, dar observă multe și sînt astuțioși ; alura lor, fără a fi excentrică, arborează de obicei o nuanță de bizarerie care poate să atragă pri-

virile amuzate ale maliţioşilor (dar cel mai bine se pot amuza în secret ei înşişi pe seama acestor maliţioşi); trăiesc de regulă ca şi clericii catolici, celibatari şi cumpătaţi, fără alt lux decît achiziţia de cărţi rare, stampe, documente sau alte obiecte de anticariat; unele mici manii inofensive, mai mult sau mai puţin vizibile ori declarate, le permit, la voinţă, să se apropie sau să se distanţeze de semeni. Ca „om al cărţilor" şi şoarece de bibliotecă, Alexandru George a ajuns să ştie neînchipuit de multe cu privire la istoria societăţii bucureştene din secolul trecut şi din prima jumătate a acestuia, precum şi cu privire la culisele vieţii parlamentare şi politicii de cabinet (vezi de pildă articolul *Partidul coanei Joiţichii*, în *La sfîrşitul lecturii*, vol. I, sau *Între corifeii „Junimii"*, idem, vol. II; de asemeni şi *În jurul lui E. Lovinescu*, passim). Toate acestea intră ca materie vie, concretă, determinativă, în climatul din care se nasc şi în care se interferează creaţiile de artă, gîndirea, cultura, ca fapte de civilizaţie. De aceea scrisul lui Alexandru George comunică o senzaţie certă a realului, a autenticului, a verificatului, precum şi un sentiment precis de civilizaţie a spiritului.

Nevoia punerilor la punct, a restabilirii adevărului probabil şi a probării lui cu maximum de plauzibilitate, este de esenţa acestui tip de civilizaţie. Scrisul lui Alexandru George are ca principiu de plecare această nevoie de a pune lucrurile la punct. Desigur, aceasta presupune o răfuială cu părerile acreditate sumar, cu clişeele sau chiar cu paradoxele prea uşor admise; presupune răsturnarea multora dintre *idola fori;* aceasta poate să jeneze, poate să apară ca iconoclastie, insuportabilă pentru turiferarii de carieră şi pentru iconodulia rentabilă.

Prima carte de exegeză literară a lui Alexandru George a fost în întregime o punere la punct, alcătuită dintr-un tir precis de succesive puneri la punct în detaliu. *Marele Alpha* a apărut într-un moment în care se manifesta un fel de modă anti-arghezian (care pare a mai dăinui şi acum). Alexandru George a arătat punct cu punct, pe harta orografică a culturii, în ce constă ameţitoarea profunzime a operei lui Arghezi, extraordinara

performanță a artei sale și coordonatele exacte în care trebuie înțeleasă.

Altă punere la punct, de anvergură, punere la punct care a făcut să sară în sus, să tune și să fulgere, o mulțime de habotnici, a fost cea cu privire la G. Călinescu. Nu era, bineînțeles, vorba de a-l da jos pe Călinescu de pe soclul legitim al gloriei sale, își poate da seama de aceasta oricine e în stare să citească liniștit și să înțeleagă un text scris. Nu ; Alexandru George nu neagă nici ceea ce numim geniul lui Călinescu, nici nenumăratele sporuri pe care le-a adus acesta culturii românești, nici strălucirea și profunzimea analizelor și exegezelor sale, care sînt în primul rînd tot niște puneri la punct, nici hazul burlesc, inenarabil, pe care de atîtea ori îl întîlnim în scrisul său, chiar și în critică sau în versuri ; nici forța irezistibilă a portretisticii sale, comparabilă (nu asemănătoare) cu a lui Iorga. Dar obiecțiile pe care le aduce Alexandru George teoriilor lui Călinescu despre imposibilitatea, la noi, a romanului așa-zis „proustian" și în genere de tip intelectual, teorii susținute în plină efloresceță a literaturii lui Camil Petrescu, a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Constantin Fântâneru, M. Blecher, precum și părerii lui Călinescu despre Proust, autor care găsise la noi din primul moment comentatori de cea mai adecvată comprehensiune (și nu puțini), sînt niște obiecții a căror îndreptățire e de o evidență perfectă. De asemeni și cele, numeroase, pe care le ridică Alexandru George la *Bietul Ioanide* și cu atît mai vîrtos la *Scrinul negru* sînt de un bun simț pe care numai cea mai orbitoare patimă nu-l recunoaște. Asta nu scade cu nimic reala valoare literară pe care, fragmentar, dar pe mari întinderi, o au aceste cărți (nu „romane"), bineînțeles exceptînd enormele aberații eronat conjuncturale de care e plin mai ales *Scrinul negru*. De ce să nu vrem să vedem lucruri atît de evidente ? Călinescu însuși a practicat și teoretizat această necesară lipsă de respect înghețat (sau mai degrabă topit) față de marile opere. Admirația nu e posibilă fără luciditate critică, iar adevărata iubire trebuie să înfrîngă timiditățile și să treacă la ofensivă, altfel rămîne, cum se zice, „platonică". S-a instituit un soi de inchiziție a or-

todoxiei călinesciene, care face din orice părere sau chiar butadă a maestrului un articol de crez obligatoriu. Un critic (universitar) îl admonesta într-o revistă literară din provincie pe un altul („foiletonist") pentru că își permisese să-l citeze într-un anumit context pe Anghel Demetriescu, irevocabil decretat cretin de către divinul critic. *Magister dixit !* În alte foi, de „profil cultural", s-au desfășurat adevărate goane după vrăjitoare, în vederea înfierării bănuiților de anticălinescianism. Alexandru George a figurat drept cap de lot al acestor inculpați, mult mai călinescieni în tot cazul ca spirit decît vajnicii procurori ai cultului magistral de strictă observanță.

Unul din farmecele criticii lui Alexandru George este irascibilitatea ce se face simțită printre rîndurile argumentării, tonul de bombăneală agasată al punerilor sale la punct. Criticul pare a se amuza făcînd o figură de Brontolone ; numai cine e lipsit de un umor nu simte sub această aparență zîmbetul ascuns, mucalit și cordial, al falșilor morocănoși.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI RALEA ȘI SPIRITUL CRITIC

Citind, toamna aceasta, în „România literară“, un articol (excelent) de Teodor Mazilu *(Despre „dreptul“ la eroare)*, am tresărit la un moment dat de satisfacție dînd de un citat din M. Ralea : „Cultura autentică e numai cea care devine amintire personală“. Mazilu, punînd lucrurile la punct cu un bun simț scînteietor (bunul simț, cînd se arată, e *totdeauna* scînteietor ; exemplu : Ralea însuși) răspundea cum se cuvine unei întregi serii de imputări cominatorii ce se tot aduc criticii, de regulă din partea autorilor nesățioși de laude și a spiritelor dogmatic-autoritare sau tămîietor-festiviste. N-am putut, deci, decît să-l aprob întru totul. Dar pentru mine citatul din Ralea a însemnat ceva în plus, un fel de „primă“ și totodată un semn de recunoaștere ; mai sîntem unii, așadar, pentru care Ralea e un spirit apropiat, un autor citit și citat sau, cum se mai zice, „de referință“. Constatarea aceasta nu e în fond lipsită de oarecare tristețe, implicînd faptul că de o vreme cota lui Ralea pare a fi în scădere. Deși din cînd în cînd se scrie, despre el, uneori cu pertinentă prețuire (chiar de curînd am avut bucuria unei emoționante evocări, semnată de Geo Bogza, tot în „România literară“), numele lui Ralea apare destul de rar și, am impresia, cam reticent, în contextele care l-ar reclama și unde, în schimb, a început să figureze, reactualizat ca structuralist „avant la lettre“, D. Caracostea, acest monument de pedanterie prezumțioasă *(et c'est le moins que*

j'en puis dire...). Pedanteria este în mare vogă pentru moment. Dar nu cred să fi existat de la Montaigne încoace, nici la noi și nici aiurea, alt intelectual mai funciarmente nepedant decît Ralea. Citatul de mai sus, dincolo de profundul adevăr pe care-l exprimă, își definește autorul în chip desăvîrșit. Cultura era pentru Ralea expresia naturală a vieții umane, care întrucît e *umană*, își transformă manifestările în acte de cultură, adică în *valori*.

Unii îi contestă lui Ralea calitatea filosofică și profunzimea. Pentru aceștia filosofia este o chestiune de vocabular, iar profunzimea nimic altceva decît beție de cuvinte. Materia filosofiei este pentru ei orice în afară de realitățile omenești, iar „metafizica" ceva „de dincolo" de fizic și nu, cum înțeleseseră primii editori ai lui Aristotel, cei care au creat termenul, sensul de *după* cunoașterea realului fizic. Pentru Ralea filosofia și metafizica sînt preocupări esențial omenești, pe care le tratează cu naturalețe și simplitate. Simplitate, nu simplism ; cele mai subtile observații, cele mai pătrunzătoare sondaje, tezele cele mai cutezătoare, Ralea le articulează cît se poate de firesc, într-un limbaj uzual, dîndu-le un regim egal cu al locurilor celor mai comune, pe care are inteligenta grație de a nu le refuza. Stilul său, lipsit de orice căutare, în care galicismele reprezintă expresiuni familiare, nicidecum pretențioase, este un stil adaptat ideilor, concis fără efort și nimerind la tot pasul, ca din întîmplare, formulări memorabile, deseori splendide.

I s-a mai contestat lui Ralea și calitatea de critic literar, pe considerentul că nu și-a făcut din critică o profesie susținută, că ar fi fost un simplu amator care a scris sporadic și numai despre autorii care i-au plăcut. În primul rînd trebuie spus că lucrul acesta nici nu e adevărat, fiindcă pe toată durata perioadei interbelice, timp de două decenii, el a avut un rol de prim plan în orientarea critică a „Vieții Românești", care, orice ar spune unii sau alții, a fost cea mai importantă revistă din țara noastră după „Convorbiri literare" ; în această calitate el a intrat în polemici și a participat la actualitatea literară și publicistică a epocii. Nu se poate face abstracție de această activitate. Evident, dacă o atare

activitate statorniceşte un statut de critic, ea nu constituie încă o operă de mare critic. Aceasta însă a dat-o Ralea cu studiile şi articolele sale despre Arghezi, Blaga, Sadoveanu, Ibrăileanu, Proust, Anatole France, Valéry, Barrès, Balzac, Thomas Hardy etc. „Amator“ ? Ce sens are în asemenea caz termenul acesta ? Un „amator“ care scriind despre marii scriitori emite judecăţi şi observaţii fundamentale, puncte de vedere noi şi fecunde în exegeza literară, este pur şi simplu un mare critic, indiferent cu ce ocazie şi-a scris respectivele texte şi cît volum alcătuiesc laolaltă. Este absurd să i se nege unui mare critic literar această calitate pe motivul că s-a ocupat mai mult cu altele, oricare ar fi acestea, dar cu atît mai mult dacă sînt filosofie şi ştiinţe umane, ca în cazul lui Ralea. Spiritul său, în toate domeniile în care s-a manifestat, este inconfundabil, esenţialmente critic, dar degajat, neconstrîns, suplu, ceea ce nu-l împiedică să fie de o perfectă consecvenţă pe curba unei firești evoluţii, fiindcă avînd sinceritatea şi umorul de a-şi mărturisi stările de umoare, de temperament, nu acorda totuşi nici o clipă de pauză inteligenţei sale obiective. Ralea era un temperamental, făcînd din aceasta în mod declarat, ca Montaigne, materia însăşi a scrisului său, dar temperamentul îi era, tot ca în cazul lui Montaigne, dominat de inteligenţă, făcînd corp cu ea. De aici vine farmecul scrisului său şi faptul că o lectură din el echivalează cu o „baie de inteligenţă“ (Dan Cristea).

Mulţumită lui N. Tertulian, prin a cărui îngrijire editura „Minerva“ ne-a dat acum cinci ani un prim volum de *Scrieri* ale lui M. Ralea — de fapt reprezentînd (dacă exceptăm *Cele două Franţe*, 1956) ultima şi cea mai sistematic închegată lucrare a autorului, *Explicarea omului*, din 1946 — avem acum, apărut la aceeaşi editură, al doilea volum, care cuprinde studiile şi articolele de teorie şi critică literară, începînd din 1923, la care se adaugă *Valori* (1935), strălucita culegere de mici eseuri fulgurante şi aforistice, sau „nucleare“ cum le-a numit Vladimir Streinu, poate cea mai reprezentativă carte a lui Ralea ca moralist şi disociator de idei.

Eugen Simion, în *Scriitorii români de azi*, vol II, îi consacră lui Ralea un capitol în care elogiile sînt puţine

Scanned with OKEN Scanner

dar esențiale și nereticente, iar obiecțiile, privind mai cu seamă producția tîrzie a autorului și în particular *Cele două Franțe*, sînt numeroase, dar nu nedrepte. Poziția lui Eugen Simion e onestă și curajoasă, însemnînd în definitiv un demn omagiu ; Ralea însuși subscrisese la aceste vorbe ale lui Ibrăileanu : „celor pe care-i stimezi adu-le omagiul de a nu le ceda nimic din opiniile tale". La urma urmei, *Cele două Franțe* joacă în opera lui Ralea un rol oarecum asemănător cu al lui *Mitrea Cocor* în opera lui Sadoveanu. Dar dincolo de asta, în latura pozitivă, Eugen Simion pune punctul pe *i* scriind că textele propriu-zis critice ale lui Ralea sînt „puține, e drept, dar admirabile" și că „pe măsură ce trece timpul vedem că opera lui critică rezistă mai mult decît altele", întrucît a anticipat concepte esențiale ale criticii actuale și continuă să fie fecundă și azi prin ideile ei.

Al doilea volum de *Scrieri* apărut acum dovedește că textele de critică literară ale lui Ralea nu sînt chiar așa de puține ; se cuvine apoi să le adăugăm frecventele considerații despre literatură sau artă din restul operei, aproape totdeauna interesante chiar dacă succinte. Cele trei scurte note despre Caragiale, din *Valori*, sînt, alături de studii lui Zarifopol și ale lui Ibrăileanu, texte fundamentale în exegeza autorului *Scrisorii pierdute*. Evident, a comis și Ralea erori de apreciere, respingînd, în fond din părtinire de grup, dar cu argumente, discutabile desigur, însă nu inacceptabile, versurile lui Camil Petrescu și *Concert din muzică de Bach* al Hortensiei Papadat-Bengescu, — și fără nici un argument scrisorile lui Duiliu Zamfirescu către Maiorescu. De asemenea, a supralicitat (cu finețe, e drept) scriitorii ieșeni de la „Viața Românească" (apărarea lui Topîrceanu îmi pare însă întemeiată, binevenită și azi, poetul fiind în continuare disprețuit din aceleași prejudecăți mai mult sau mai puțin filistine ; cum bine zicea Ralea, „filistinii urăsc rîsul" ; dacă pînă la urmă, cu rezerve, îl tolerează, e numai cantonîndu-l în categorii dinainte fixate și cu insipida pornire de a-i găsi scuze „serioase" sau „tragice", dar în poezie, în filosofie, în viața publică sau în muncă, rîsul le pare suspect și ilicit, trezindu-le reacții represive).

Scanned with OKEN Scanner

O eroare repetată a lui Ralea e de a-l plasa pe Flaubert între esteți, alături de Wilde. „Arta pentru artă" în concepția lui Flaubert nu are nimic comun cu estetismul ; reprezintă o etică a creației și a judecării operei de artă în esența ei proprie, specifică, nicidecum un panaceu al existenței sau măcar un panaș.

Fiindcă într-un articol din 1934, cules în volumul acesta, Ralea, excedat de turbulențele „tinerei generații", pe ai cărei corifei îi numește, evident fără dreptate „acești tineri imbecili și îngîmfați", scrisese : „Eugen (Eugen îl cheamă, nu ?) Ionescu...", ar fi fost interesant să se reproducă și textul entuziast pe care l-a scris în 1964 pentru caietul-program al Teatrului de Comedie din București cu ocazia punerii în scenă a piesei *Rinocerii*. Cu atît mai mult cu cît acest text, poate ultimul scris de Ralea înainte de moarte, dovedește aceeași pătrunzătoare comprehensiune ce caracterizează activitatea sa critică din tinerețe, cu acea electrică scînteiere dată de „șocul inteligenței asupra frumuseții" (cum spusese odată Cocteau în legătură cu Picasso). Să ne amintim că între 1938—1940 fostul tînăr cu nume incert publica regulat în „Viața Românească" de sub directoratul lui Ralea un serial de scrisori pariziene, întocmai cum, cu ani în urmă, în aceeași revistă, condusă atunci de Ibrăileanu, îi apăreau lui Ralea propriile scrisori din Paris. Ralea era în fond un sentimental, un afectuos, și trebuie să fi privit împrejurarea cu melancolie.

Scanned with OKEN Scanner

DIALOGUL EFECTIV

Într-un dicționar al literaturii franceze contemporane (André Bourin & Jean Rousselot, Larousse, 1968) se poate citi că după terminarea studiilor Eugen Ionescu a fost cîtva timp profesor de franceză la *liceul* din București („*au lycée de Bucarest*", la singular). Am mai citit, dealtminteri, lucrul acesta și în alte notițe biografice asupra autorului *Scaunelor*. Așadar francezii, sau în tot cazul unii francezi care se ocupă mai mult sau mai puțin cu informația literară, cred că între cele două războaie capitala României avea un singur liceu; își imaginează probabil această capitală ca un fel de Yonville, orășelul domnului Homais și al soților Bovary.

Într-o monografie scrisă de un american, John Kenneth Hyde, asupra lui Benjamin Fondane am citit că acesta, sosind la Paris în 1922 și aflînd atunci pentru prima oară (?!) de suprarealism și-a dat seama că nu simbolismul *fin de siècle* reprezintă ultimul strigăt al poeziei moderne, cum credeau încă la acea dată literații din România (în închipuirea exegetului).

Acum cîțiva ani, la Casa scriitorilor, a avut loc o întîlnire între eseistul francez Jean Onimus și cîțiva critici români. Binevoitor, dl. Onimus ne-a întrebat despre ce am dori să ne vorbească; despre noua critică franceză, despre ultimele orientări în critica occidentală, despre unul sau altul dintre reprezentanții acesteia? Nu-mi amintesc ce i s-a răspuns, dar cred că după dia-

Scanned with OKEN Scanner

logul ce s-a înfiripat și-a dat seama că se afla între confrați cu o formație intelectuală deloc mai prejos de a domniei sale și nu, așa cum probabil crezuse, într-un grup de provinciali informați sumar și cu întîrziere.

Faptul că intelectualii occidentali nu cunosc cultura noastră în vreme ce noi în schimb o cunoaștem foarte bine pe a lor, nu are, cred eu, de ce să ne mire, nici de ce să ne supere. E firesc. Cultura marilor națiuni nu e numai a lor, ci a întregii lumi, iar națiunile mici rămîn iremediabil minore dacă nu și-o însușesc în chip desăvîrșit. Evident, reciproca nu este obligatorie, asta e realitatea, cel puțin pentru o vreme pe care nu o putem hotărî ; nu are rost să ne bosumflăm.

Nu această ignoranță poate fi reproșată occidentalilor, ci suficiența. Prezumția lor seamănă cu a unei cucoane din lumea mare bucureșteană de pe vremuri, de care-mi amintesc cît a fost de uimită cînd a auzit că Arghezi știe franțuzește.

Părerea că geniul unui popor e în proporție cu întinderea geografică și cu dezvoltarea economică, deși evident falsă, e de obicei admisă *a priori,* fiindcă în fapt marile națiuni par a o confirma. Analizată mai atent, mai în profunzime și în toate aspectele și nuanțele, confirmarea aceasta rămîne destul de relativă, acceptabilă doar sub beneficiu de inventar. Superioritatea statistică a marilor națiuni le aduce numai avantajul, e drept, imens, al puterii de propagare, pe care-l numim „universalitate". Dar dacă dăm acestui termen o accepție nestatistică, o accepție mai profundă, care să se refere la *sensul universal* al creațiilor geniului uman, atunci monopolul marilor națiuni apare mai puțin asigurat. N-aș afirma că toate popoarele dispun de o cantitate egală de geniu, dar nici n-aș cuteza s-o neg. Geniul imanent al unui popor nu se constată din felul cum sînt distribuite inteligența și talentul la indivizii ce-l compun. Este evident că la unele popoare aceștia se arată în majoritate plini de spirit, de vioiciune intelectuală, de scepticism sapiențial, de cîte alte înzestrări, iar la altele majoritatea indivizilor ale căror temeinice calități sînt mai puțin eclatante, apar greoi și timpi, în vreme

Scanned with OKEN Scanner

ce inteligența și talentul se manifestă impunător prin cîțiva indivizi geniali.

Dar nu despre aceasta e de fapt vorba. Se știe azi că în artă și în poezie populațiile primitive sînt capabile de creații supreme, implicînd o viziune a universului coherentă și profundă. Nouă nu ne contestă nimeni în lume, cred, geniul folcloric, dar asta nu ne aduce prea mult credit, cum vedem, în privința formelor culturii noastre urbane și academice. Pe acestea trebuie totuși să mizăm, nu numai fiindcă ele sînt criteriul de admitere la paritate cu națiile de superioară civilizație, dar și, mai cu seamă, fiindcă le avem la un nivel absolut comparabil cu al celor mai strălucite. Evident, aceasta nu trebuie să ne facă să renunțăm la punerea în valoare și la exegeza folclorului nostru, dar în privința lui nu întîmpinăm nicăieri rezistență, nu ne închide nimeni ușa în nas. Admirîndu-ne sincer folclorul, făcînd din el un obiectiv turistic și chiar științific, occidentalii nu ne acordă alt loc în stima lor decît popoarelor subdezvoltate și fostelor colonii, ba încă pe acestea le cunosc mai bine din punct de vedere cultural. Cînd îl vor citi și cita pe Eminescu, cînd Francezii vor înțelege că nu au în literatura lor un *Danton* comparabil cu al lui Camil Petrescu, cînd vor ști care era nivelul de cultură și rafinamentul societății românești în secolul trecut, cînd vor fi în stare să guste scrisorile lui Ion Ghica și să-l înțeleagă pe Hașdeu, cînd vor fi în stare să găsească și vor avea curiozitatea să caute în cărțile lui Iorga extraordinarele sale intuiții, viziuni și judecăți, atunci dialogul va fi efectiv, iar locul nostru real între națiile făuritoare de civilizație va fi recunoscut. Dar nu sîntem aproape de ziua aceea, să nu ne iluzionăm. Și de ce le-am pretinde lor să aibă curiozitatea de a ne cunoaște literatura, cînd și noi, și ungurii, și polonezii, și cehii ne cunoaștem prea puțin unii pe alții, îndreptîndu-ne cu toți, cum e firesc, către culturile franceză, germană, engleză, rusă, italiană, spaniolă ?

Repet, nu faptul că ne ignoră cultura mă indispune la occidentali. Nouă ne revine s-o impunem cîndva, dacă ne va ajuta și norocul. Ei nu au nici un motiv și nici o obligație să ne vină în întîmpinare. Că totuși, individual,

unii din ei o fac, aceasta îi (și ne) onorează, dar sînt cazuri izolate. Ceea ce e întristător și jenant e prezumția occidentalilor (și, am impresia, mai ales a francezilor) că nu pot afla forme de cultură comparabile cu ale lor la un popor care nu a avut nici pe departe un noroc istoric comparabil cu al lor.

Ce este de făcut în situația dată ? În primul rînd, să o privim, această situație, așa cum este, fără să ne lăsăm amăgiți de așa-numitele „prezențe românești peste hotare", prin care ni se anunță mereu, ca niște triumfuri, editarea în străinătate de traduceri din autorii noștri contemporani, expoziții de artă, succese teatrale etc. În privința acestora din urmă, ele sînt, în unele cazuri, reale, ca și ale corului „Madrigal", afirmare artistică românească efectiv și constant remarcabilă pe plan internațional, cu o faimă de mult acreditată. Mai este, de asemenea, reală și demnă, afirmarea pictorului Ion Nicodim cu tapiseriile sale monumentale. În domeniul acesta mai avem artiști a căror migăloasă și îndelung răbdătoare muncă, de vastă concepție, întru totul comparabilă cu a meșterilor medievali, ne-ar aduce cu un ceas mai devreme, dacă am ști să-i valorificăm, gloria mondială la care virtualmente putem pretinde. Dar în privința apariției de cărți românești la diverse edituri din Apus, sistemul „diplomatic" care se practică este deplorabil și dacă va continua nu va reuși decît să îngroașe pînă la totală impermeabilitate perdeaua care ne separă de o reală audiență literară în lume. Zaharia Stancu, tradus în zeci de limbi, a murit cu iluzia notorietății internaționale, dar nicăieri nu-i apare numele în critica europeană de autoritate. Editura pariziană Albin Michel de mult nu mai lansează un autor ; nici chiar Gallimard, care a rămas cu marii săi autori bătrîni, cîți mai sînt, dar nu mai are autoritatea din trecut, ca să consacre efectiv nume noi ; editurile care o pot face azi sînt altele, ca Seuil sau Laffont, unde nu se pătrunde prin aranjamente sau favoare. Apoi antologiile, alcătuite după criterii care au poate curs la noi pe considerente, ca să zic așa, de „cadre", dar evident nu pot avea nici un fel de curs acolo ; selectarea autorilor și textelor, precum și proporționarea acestora, su-

gerate pe căi mai mult sau mai puțin oficiale, discreditează din ce în ce literatura noastră, fără ca măcar să folosească decît cine știe cum, extra-literar, celor favorizați. Apoi, cine traduce? Și cum? Dacă un laureat al premiului Nobel, Quasimodo, a tradus pe Arghezi așa cum l-a tradus, ce putem spera? Problema e deocamdată fără soluție. Chiar cărți dintre cele mai bune, ale unora din marii noștri scriitori, au apărut în traduceri, bune sau rele, fără absolut nici un efect; excepțiile sînt rarisime și nedecisive. De ce? Nu există încă un climat realmente apt pentru o recepție adecvată. E poate și o chestiune de neconcordanță între ceea ce se așteaptă acolo și ceea ce avem noi. Numai o pregătire intelectuală a terenului, o prealabilă punere în lumină a mentalității și a etosului nostru, a formelor noastre de gîndire și sensibilitate, a valorilor noastre reale, mari, care nu sînt deloc „exotice", vernaculare, locale, închise, dimpotrivă, sînt profunde și interesante, numai o „propedeutică" culturală serioasă, perseverentă, lucidă, poate crea în străinătate climatul necesar recepției estetice pe care o sperăm. Mai avem mult de așteptat pînă ce niște scriitori străini, cu talent și prestigiu, să știe românește și să traducă, la alegerea lor, din literatura noastră. Aceasta este o soluție ideală, poate chiar utopică. Și chiar de s-ar întîmpla acest lucru (sporadic s-a și întîmplat), încă nu rezolvă întreaga problemă.

O carte cum este *L'épreuve du Labyrinthe* a lui Mircea Eliade, în care se arată în chip strălucit viața intelectuală din România interbelică, Universitatea, presa, cafeneaua, orașul, ambianța socială și culturală, marile personalități, artiștii, scriitorii, studențimea, dezbaterile de idei filosofice și politice, carte din care reiese cu precizie și pregnanță cît de europeană era această societate despre care redactorii francezi din presa culturală cred că avea în capitala ei un singur liceu, o carte ca aceasta poate contribui mai mult decît orice propagandă la acreditarea unei imagini reale a țării noastre. Mult mai mult chiar decît admirabila *De Zalmoxis à Genghis-Khan*, a aceluiași, care se referă la protoistorie.

Cărțile noastre de idei, cărțile de critică și exegeză pot pătrunde mult mai ușor în aria de interes a Occi-

Scanned with OKEN Scanner

dentului. Nu numai că în cazul lor bariera lingvistică ridică mai mici dificultăţi, dar aceste cărţi pot crea climatul adecvat unei bune recepţii a poeziei şi prozei noastre. E greşit a crede că o carte de critică despre un autor netradus şi necunoscut nu poate interesa. Interesează actul intelectual ca atare, axa problematică, iar aceasta deschide orizontul unei comunicări reale, fecunde. O carte cum este *Bacovia* a lui Ion Caraion, cărţi ca *Gogol sau fantasticul banalităţii* şi *Reflecţii asupra spiritului creator* ale lui Lucian Raicu, volumele lui Livius Ciocîrlie, Marian Papahagi, Al. Călinescu (mă opresc, nevoind să fac o listă, dar ea ar fi destul de lungă şi ar putea reprezenta un program demn de luat în seamă), asemenea cărţi au toate şansele de a pregăti în lume un „impact cultural" românesc. Adrian Marino a făcut un început cu *Critique des idées littéraires*, care s-a bucurat de ecou în critica franceză (în special o foarte interesantă recenzie a lui René Etiemble în *N.R.F.*). Este obligatoriu să mergem mai departe pe drumul acesta.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE CLIȘEE ÎN CRITICA

Spuneam altă dată că în general despre clasicii noștri ne lipsesc acele solide locuri comune care să-i instaleze sumar dar corect în conștiința culturală ; în schimb s-a formulat despre unii din ei o droaie de platitudini ; cele mai imperturbabile și mai potopitoare îi asediază pe Eminescu și pe Sadoveanu. „Luceafărul poeziei românești“ și, respectiv, „Ceahlăul literaturii noastre“ ; la aceste stupide sintagme s-a întîmplat să recurgă în mod mașinal și persoane de la care ne-am fi așteptat la mai mult autocontrol.

În privința lui Eminescu clișeele vizează cu predilecție portretul moral al poetului : nefericit, victimă a lui Maiorescu, mizerie și așa mai departe, mergînd pînă acolo încît și Camil Petrescu l-a înfățișat (în extraordinar de slaba piesă *Caragiale și vremea lui*) ca pe un antipatic atrabilar, veșnic cu un „zîmbet amar în colțul gurii“ (oh, la, la). De această lamentabilă și, dacă ne gîndim, imposibilă imagine, avem a le mulțumi în primul rînd adversarilor lui Maiorescu, plus unei întregi cliote de sentimentali, în cap cu Vlahuță. La mai puțin de treizeci de ani Eminescu era prim-redactor al unuia din cele mai importante ziare ale epocii, căruia-i imprima linia propriilor sale idei, fiind recunoscut ca o autoritate în viața publică. Nu a fost „exploatat“ de nimeni și nici nu ar fi fost cu putință lucrul acesta. Dezordinea și incuria vieții private ținea de felul său de a fi și de a lucra, dar „boem“ nu a fost, căci un om de studiu și

gîndire nu poate fi boem ; asta merge la un Artur Enășescu, merge chiar și la un poet genial, dar omenește imatur ca Verlaine, nu la un intelectual cu program riguros și activitate susținută cum era Eminescu.

Dar în ce privește propriu-zis exegeza operei (mă refer la cea care a avut ceva de spus, nu la „eminescologia“ mai veche sau mai nouă), nu se poate spune că ar fi acreditat clișee. De la Maiorescu, Ibrăileanu, Vianu, pînă la momentul decisiv Călinescu și pînă la eseul lui Negoițescu (da, da, orice ar zice unii), ea a mers tot mai în profunzime, dar nici una din interpretările mai noi nu le infirmă pe cele dintîi.

Cu Sadoveanu lucrurile stau mult mai rău. „Poet în proză“, „cîntăreț al naturii“ (în genere : „cîntăreț“, dar e vina lui, a abuzat de cuvîntul „cîntec“ și este în opera lui, chiar și în cea de maturitate, cam mult răsfăț „cantabil“), „povestitor moldovean“ ba chiar „povestaș“. (!) Greu vom scăpa de toate aceste obliterante clișee. Critica interbelică le-a admis și le-a dat girul ei, dezvoltîndu-le cu toată încrederea în prestigioase comentarii. Știam de mult (spre pildă) că Vladimir Streinu scrisese despre *Ochi de urs* un articol faimos care, zice-se, i-a plăcut mult și lui Sadoveanu. Greu de știut acum cît de mult i-a plăcut în adevăr. L-am citit de curînd : ce am găsit în el ? Zero. Absolut nimic. Observă criticul acolo că *Ochi de urs* este o foarte frumoasă bucată, în care sînt admirabil descriși niște oameni ai muntelui, nealterați de civilizația urbană, păstrători ai unor străvechi obiceiuri, oameni curați și simpli. Și altele de acestea. Dar ceea ce în *Ochi de urs* e tulburător de la primele pagini, anume că de fapt e vorba de o *selva oscura* în care s-a rătăcit cineva, un bărbat aflat la mijlocul cărării vieții noastre, drumul cel drept pierzîndu-l și, pe neștiute, trecînd pe un tărîm bîntuit de influențe demoniace, lucrul acesta îi scapă cu desăvîrșire criticului. Îi scapă firește și faptul că acea pădure este un labirint în centrul căruia sălășluiește o fiară, adică un Minotaur de a cărui ucidere depinde izbăvirea. Cu atît mai mult îi scapă implicațiile mai învăluite, legate tot de noțiunea infernului, de exemplu tema lui Orfeu și a Euridicei, tema mîniei și a blasfemiei cu aruncarea se-

curei împotriva cerului, plus tema și mai ascunsă a boalei regelui-pescar (pescar = vînător) și a intervenției lui Parsifal. *Last but not least,* îi scapă și tema sadoveniană fundamentală, anume tema morții și regenerării.

Nu spun toate aceste pentru a-l blama pe Vladimir Streinu. Nici unul din marii critici interbelici n-a văzut în Sadoveanu nimic dincolo de clișeele arătate. Călinescu, e adevărat, a scris mai tîrziu acea superbă prefață la ediția de *Romane și povestiri istorice* (în două volume pe hîrtie biblie, 1961), un *encomion* în cel mai nobil înțeles, plin de observații profunde și infinit sugestive, dar, ca să zic așa, „empirice" ; structura internă și coherența imanentă a viziunii sadoveniene nici Călinescu nu le-a „decodat" (mă folosesc și eu de acest termen la modă ; îmi cer scuze). Cît despre capitolul pe care-l consacră lui Sadoveanu în *Ist. lit. rom.,* deși se găsesc în el, cum era de așteptat, o mulțime de remarci fine, plus preafrumoasele, dar fundamental eronatele comentarii din *Baltagul,* care au orbit critica pe trei decenii, nu se poate trece peste faptul flagrant că acest capitol e scris cum s-a nimerit, fără nici o ordine logică, cu nici o perspectivă, neglijînd cronologia (esențială la Sadoveanu pentru sesizarea cristalizării operei de maturitate) și ignorînd cu totul *Creanga de aur* (dilatînd în schimb altele mult mai puțin semnificative) ; despre o carte plină de tîlc ca *Divanul persian* doar atît : „o prelucrare a *Sindipii*" (de fapt, dincolo de *Sindipa,* ideea cărții e analogă cu a *Flautului fermecat* de Mozart ; dar e ciudat la Călinescu, adept al clasicismului, acest dispreț pentru prelucrare, procedeu prin excelență clasic). Dacă nici Lovinescu, nici Călinescu și nici altul din maeștrii criticii interbelice nu au văzut sensul inițiatic (notoriu dealtminteri, deși, firește, nu explicit) al operei sadoveniene de maturitate, iar în schimb vine azi, de pildă, Marin Mincu și reușește să-i deslușească un element esențial, anume tema labirintului, faptul acesta e de natură a ne pune pe gînduri și denotă că obiectiv s-a schimbat ceva în mentalitatea epocii și în cîmpul ei aperceptiv.

Alt clișeu, extrem de rezistent, este al „elementarității" lui Sadoveanu („forță a naturii" etc.). E dimpo-

trivă izbitor faptul că Sadoveanu e un *artifex* pînă în vîrful unghiilor; scrisul său este eminamente „artificios", în sensul cel mai bun al termenului (nu prea rareori și în cel mai rău). Modelele sale din epoca maturității sînt Anatole France, cărțile Orientului, Miron Costin, Creangă (alt mare „artificios"!); din epoca începuturilor, tot Creangă, dar încă rudimentar asimilat, plus N. D. Popescu ș.a. Că Sadoveanu are o extraordinară putere de a evoca elementaritatea naturii și aproape, cum s-ar părea, de a dispune de ea, aceasta aparține facultății sale intelectual-contemplative, de aceeași esență cu a lui Goethe, scriitorul de care dealtminteri, în ciuda aparențelor, e funciarmente cel mai apropiat.

CONȘTIINȚA AURORALĂ ROMÂNEASCĂ

Data de 15 aprilie 1870 reprezintă un moment decisiv al spiritului românesc : apariția primului mare poem al lui Eminescu, *Venere și Madonă*. Așa ceva nu se mai auzise, nu se mai citise pînă atunci în limba noastră ; versurile eminesciene parcă ar spinteca cerul și întregul orizont cunoscut. Cei din redacția *Convorbirilor* și-au dat seama numaidecît de mărimea evenimentului. Nouă ani mai tîrziu, la 19 ianuarie 1879, alt moment memorabil : premiera *Nopții furtunoase* la Teatrul Național. De data asta rîsul genial, monumentalitatea viziunii comice și a satirei se instaurau în conștiința românească tot atît de constitutiv și de irevocabil ca și marele lirism eminescian. Cei doi autori, atît de tineri la momentele respective, de fapt niște băiețandri (dar perfect conștienți de rolul lor) care ca artiști s-au admirat reciproc, fără rezerve, au proclamat prin creația lor maturitatea intelectuală a României, egalitatea ei de rang cu marile națiuni ale Europei.

Acel moment cu adevărat auroral al României (concomitent cu consolidarea ei ca stat modern și independent) firește că nu s-a putut produce din senin și că o acumulare lentă sau mai puțin lentă de antecedente îl făcuseră posibil. Dar apariția lui Eminescu și a lui Caragiale (la numele cărora trebuie adăugat și cel al lui Maiorescu, fără de a cărui congenială și autoritară clarviziune fenomenul nu s-ar fi impus atît de hotărîtor)

Scanned with OKEN Scanner

are față de tot ce îi precedase un caracter tranșant, chiar „transcendent“ aș spune, care-i dă o aură de miracol.

De ce amintesc acum lucrurile acestea? Mai întîi pentru că nu puțini văd în Caragiale un simplu comediograf și autor de „mofturi“, adică un măscărici nedemn de a fi numit alături de Eminescu. Aceiași sau alții îi țin și acum ranchiună pentru „cinismul“ lui și pentru faptul de a nu fi avut „nimica sfînt“ (în realitate nu i se iartă intoleranța la prostie, la vorbele umflate și la lichelism). De asemenea, nici Maiorescu nu e cu ușurință admis de unii la regim egal cu Eminescu, fiind considerat „rece“, „negativ“, lipsit de originalitate etc.

Cei care gîndesc așa îl nedreptățesc în primul rînd pe Eminescu și-mi pare vădit că nu pot înțelege în ce a constat esența conștiinței aurorale a spiritului românesc. Nu de un cult al lui Eminescu avem nevoie, ci de cunoașterea și înțelegerea lui întreagă și exactă pe care idealizările nu pot decît s-o oblitereze. A vedea în Eminescu singurul geniu și singura minte gînditoare a vremii sale este a nu înțelege sensul meteoricei lui apariții în contextul istoric în care s-a produs. Eminescu a fost, ca și Caragiale, ca și Maiorescu (și pe lîngă ei alții, chiar dacă mai puțin frapanți) una din cele mai ascuțite și mai necruțătoare inteligențe critice ale timpului. A fost, ca și Caragiale, ca și Maiorescu, un mare negator (ceea ce nu înseamnă „negativist“). Toți trei au fost acuzați de impietate și de nenumărate alte răutăți. Așa se întîmplă : conștiința auroral̆ care implică un entuziasm lucid nu e una euforică, nici blagoslovitoare : ea e întotdeauna întemeiată pe simț critic.

Imaginea idealizată a unui Eminescu neînțeles, nefericit, strivit de lume și de împrejurări, e o imagine melodramatică și falsă, deloc simpatică în definitiv ; ea elimină tocmai aspectul de forță irezistibilă și de autoritate cu care s-a impus din prima clipă egalilor săi. Desigur, nu a fost fericit în scurta lui existență atît de catastrofal și dureros încheiată, dar tristețea și melancolia lui au amplitudinea metafizică a celei hamletiene și nu tonul lamentabil și leșinat cu care de atîtea ori i se recită versurile. Lirismul lui e de aceeași vînă cu marile lui pamflete politice și are o precizie tot atît de

Scanned with OKEN Scanner

infailibilă ca și rîsul lui Caragiale sau criticismul polemic și filozofic al lui Maiorescu.

Toate acestea îmi par foarte actuale. În primul rînd fiindcă, evident, nu vor înceta niciodată să fie actuale cît timp va dăinui limba românească. Dar îmi par actuale și fiindcă trăim acum, în continuare și la o scară istorică mărită, un moment auroral românesc. Conștiința aceasta trebuie să ne fie tot atît de limpede și de exactă, tot atît de critică și ascuțită, cum a fost a celor de care am vorbit.

JURNALUL LUI MAIORESCU

„Mai multă filozofie, Domnule Maiorescu!“ (T. Maiorescu, **Însemnări zilnice**, 29. II/10. III.1888)

„Olimpian“, „distant“, „aulic“, iată adjectivele pe care le cheamă automat numele lui Maiorescu. Acesta e, sau era, clișeul. Pe urmă, i s-a publicat jurnalul și s-a văzut că nu era chiar așa de „olimpian“. Aulic și distant, desigur; așa l-au văzut contemporanii, și testimoniul lor e irecuzabil, fiind vorba de comportament exterior. Dar olimpian s-ar părea că nu — dacă termenul acesta înseamnă ceva, dar ce? Impasibilitate, echilibru, seninătate? Echilibrat a fost Maiorescu, adică lucid și cu sînge rece în cele mai adînci sfîșieri intime, dar senin și impasibil? Omul obsedat de gîndul sinuciderii și care-și consemnează laconic clipele de disperare? O ținută de supremă decență, o disciplină a supravegherii de sine n-au nimic olimpian, mai curînd dimpotrivă. Dar cine a fost vreodată „olimpian“? Goethe? Poate, dar cîte n-ar fi de spus?

La imaginea aceasta a lui Maiorescu a contribuit probabil și reușita lui materială, poziția eminentă pe care și-a cucerit-o repede în societate; alura olimpiană e și o chestie de noroc în carieră; succesul nu o conferă neapărat, dar o condiționează.

Mai cu seamă însă, aura aceasta i se atribuie lui Maiorescu din cauza formulelor lui despre „impersonalitate“, „emoție impersonală“ etc., care ne vin numaidecît în minte cînd e vorba de estetica și de școala lui și au nu știu ce aer impalpabil și suprateresstru. La drept vorbind, acestea sînt niște vocabule cam deșarte și nu

Scanned with OKEN Scanner

spun mare lucru luate așa pur și simplu, degradate din contextul lor filozofic, adică din Schopenhauer, pentru care arta și contemplația estetică sînt o terapeutică împotriva „voinței de a fi" și „principiului de individuație" generatori de durere. Maiorescu a profesat o critică înțeleasă ca funcție culturală, de ecarisaj și selecție, raportată la stadiul dezvoltării istorice a nației, prin urmare, tocmai în serviciul unei „voințe de a fi", deci nu a fost cîtuși de puțin schopenhauerian pe linia aceasta. Ni se spune că Maiorescu a făcut critică filozofică, întemeiată pe o concepție teoretic-estetică riguroasă, și ne e dat acum ca exemplu în opunere cu G. Călinescu, care ar fi făcut, dimpotrivă, o critică temperamentală și ateoretică. Temperamentală e fără doar și poate critica lui Călinescu și de un calibru fără pereche din acest punct de vedere, dar de ce ateoretică ? Lucrurile acestea nu se exclud ; dar nu putem recunoaște filozoficul încorporat în actul critic concret, nu-l putem detecta cînd e imanent și implicit ? Avem neapărat nevoie de prealabile și explicite declarații de principii și „deducții transcendentale" ? Cu ideația lui capricioasă și cu sincretismele lui baroce, Călinescu se mișcă foarte sigur pe planul conceptual, iar subsumările lui categoriale sînt perfect valabile. Nu-i locul aici, dar vîna filozofică a lui Călinescu poate fi urmărită în arborescența ei cu multă consecvență.

Acum, dacă e vorba de fundamentarea teoretică a criticii lui Maiorescu și dacă o căutăm cumva în cele două capitole preliminarii despre *Condiția materială* și *Condiția ideală* a poeziei, avem de-a face cu o concepție didactică de speța cea mai seacă, din care decurg niște plate precepte normative cu privire la „poetic" și „prozaic" (de unde și cenzura pe care a exercitat-o în acest sens). E o vulgarizare dogmatică, scoasă din marile sisteme idealiste, dar lipsită de respirația lor filozofică. (Călinescu a arătat aceasta foarte bine.) De asemeni, mai tîrziu, în *Poeți și critici*, Maiorescu pleacă de la niște aserții, dacă vreți, „transcendentale", adică apriorice, în sensul că sînt cu totul sustrase oricărei verificări empirice (și cu totul infirmate de aceasta). A omologa ase-

menea teze drept estetică filozofică înseamnă a-i aduce lui Maiorescu şi nouă înşine o injurie.

Critica lui Maiorescu a fost salutară la vremea ei tocmai pentru că a fost „judecătorească", dar pentru noi ea nu mai poate fi astăzi un model. A fost o lecţie de gust, măsură şi raţiune pentru contemporanii lui, dar nu e şi una de critică pentru noi.

Ceea ce rămîne extraordinar de viu şi actual (în sens permanent) sînt atitudinea şi stilul lui polemic, care ating o strălucită culme în *Beţia de cuvinte* şi *Oratori, retori şi limbuţi*. Sînt pagini inegalabile de ironie şi maliţie flegmatică, de tactică a circumscrierii, de artă portretistică, de strînsă formulare superior sentenţioasă.

Dar şi critica „judecătorească şi spiritul polemic sînt la Maiorescu trăsături funciare de temperament. *Critica lui Maiorescu e o critică temperamentală, nu teoretică, şi tocmai prin asta rezistă*. Un anumit aer teoretizant, care la el e în fond doar expresia unei tendinţe la pedanterie, ţine tot de temperament.

Temperamentul lui e însă unul cu vocaţie filozofică, ceea ce nu înseamnă neapărat şi teoretică. Filozofia are în fond la Maiorescu sensul ei originar de aspiraţie la înţelepciune, şi spiritul lui e profund filozofic în această accepţie ; studiul filozofiei speculative a constituit baza formaţiei lui intelectuale, dar în fapt Maiorescu a fost filozof în ordinea practică, nu în cea speculativă, în care a fost doar un ilustru profesor. E semnificativ faptul că din Schopenhauer a tradus tocmai *Aforismele asupra înţelepciunii în viaţă*, ocupaţie căreia i-a consacrat timp şi pasiune şi la care a revenit mereu cu reviziuni şi reeditări. Tot el l-a îndemnat pe Zizin Cantacuzino să le traducă în franţuzeşte, versiune pe care Nietzsche, bineînţeles exagerînd, declară că o preferă textului original. (Zizin a mai tradus din Schopenhauer, dar clasică pînă azi a rămas traducerea *Aforismelor*.)

Fără îndoială, Maiorescu le-a tradus socotind că sînt mai accesibile publicului şi mai inofensive decît *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, dar nu mai puţin propria lui structură intimă îl ducea tot către ele. Între metafizicianul *Lumii ca voinţă şi reprezentare* şi moralistul din *Parerga und Paralipomena* (de unde sînt extrase *Aforis-*

mele), Maiorescu avea mai multă afinitate cu al doilea. Pesimismul și dezgustul de viață nu au la Maiorescu o fundamentare metafizică și speculativă, ca în *Lumea ca voință și reprezentare,* ci sînt efectul amărăciunii acumulate îndelung în prima căsnicie ; gîndul sinuciderii, care l-a urmărit stăruitor, e străin de soteriologia schopenhauriană, bazată pe detașare contemplativă și pe depășirea impulsurilor vitale. Sinuciderea nu e o negare a „voinței de a fi", ci o exacerbare a ei, un act-limită al individuației. Din doctrinele indiene preluate de Schopenhauer reiese că sinuciderea nu curmă transmigrația sufletului și nu rupe *karma,* adică suma actelor care determină existența individuală (sinuciderile sacrificiale practicate uneori în hinduism și budism, după asceza purificatoare, au un caracter religios, nu sînt acte individuale de disperare). Sinuciderea, care l-a ispitit atîta pe Maiorescu, nu este în nici un caz o soluție schopenhaueriană.

Traducînd *Aforismele,* Maiorescu și-a definit implicit structura de filozof practic. Poziția aceasta nu pune în discuție valoarea absolută a existenței, ci urmărește ridicarea valorii ei relative. Ea presupune acceptarea lumii, cu rece distanțare, și cunoașterea ei empirică, nu teoretică, dar lucidă, plecînd de la cunoașterea de sine. În privința cunoașterii de sine, Maiorescu este un caz exemplar.

Jurnalul lui e o operă de moralist și de memorialist, absolut remarcabilă. E ciudat că a fost considerat numai ca document și nu și sub aspectul literar. Lovinescu l-a folosit ca principală bază documentară pentru monografia lui în două volume, dar nu s-a gîndit să-l studieze sub aspectul estetic, n-a văzut în el opera de creație ; din această cauză, monografia lui, atît de probă și temeinică (deficitară însă ca putere de sinteză), nu a înaintat cu nici un pas în direcția unei reevaluări și a unei comprehensiuni noi, mai ample, a lui Maiorescu. Importanța *literară* (nu *culturală*) a *Însemnărilor zilnice* este însă cel puțin egală cu a *Criticelor* și este autonomă ; valoarea lor e neîmprumutată de la rolul istoric al autorului (deși lucrurile sînt inseparabile și rolul acesta face parte obiectiv din materia cărții).

Scanned with OKEN Scanner

Scrutarea de sine în raport cu lumea, așa cum o consemnează Maiorescu începînd din anii de colegiu de la „Theresianum", nu e antrenată de fluxul subiectivității, ci are cu fiecare însemnare un caracter obiectivat, de o limpiditate și o duritate de diamant. Nici o autocomplezență ; revoltele, iubirile, dezamăgirile, amărăciunile proprii, ispitele de dispariție (care nu afectează acceptarea obiectivă a lumii) sînt analizate cu detașare. E o atitudine perfectă de moralist, pe care o manifestă și formularea rapidă, succintă, aforistică, generalizatoare sau pilduitoare de cîte ori e cazul. Conștiința lui „a fi", „a avea" și „a reprezenta" (cele trei sfere concentrice ale conduitei practice enunțate de Schopenhauer în *Aforisme*) e mereu prezentă în jurnalul lui Maiorescu. Linia unei morale stoice, mai încordată și mai rigidă în adolescență, apoi mai relaxată, mai sceptică, mai nuanțată pe măsura maturizării și acumulării de experiență, străbate întregul jurnal. Acest memorial „egotist" este exemplar prin detașare de sine și prin scrupulul echității. Acest memorial al unui vorbitor ilustru e, dacă se poate spune, o carte taciturnă, cartea unei mari singurătăți în centrul vieții sociale și al publicității. Asumarea bărbătească și fără vorbe a tuturor răspunderilor, altruismul ascuns, dezinteresarea și indiferența în plină putere și glorie, totodată însă acordînd acestor lucruri și consecințelor lor importanța lor obiectivă legată de „ceea ce ai" și „ceea ce reprezinți", toate acestea nu au la Maiorescu nimic vertuist, nimic demonstrativ, ci sînt efectul unei direcții de viață orientată de *filo-sofie*. *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu nu sînt o confesiune, ci o disciplină a autocunoașterii sau niște „exerciții spirituale".

Așa cum se prezintă, însemnările acestea sînt o excelentă mostră de stil „proces-verbal" și „anticalofil", și e surprinzător că l-au lăsat indiferent pe Camil Petrescu. Au un caracter de „Sachlichkeit", care poate da o primă impresie (falsă) de nesemnificativ și tern. Consemnările de prețuri, cheltuieli, orarii de trenuri, note de hotel și restaurant, menu-uri, meteorologie, temperatură (Fahrenheit și Réaumur !), copiile de scrisori și

Scanned with OKEN Scanner

telegrame contribuie pînă la urmă la senzația intensă de viață concretă, autentică, pe care o dă acest jurnal.

Ceea ce însă convertește aceste detalii în simptome revelatorii legate de substanța adîncă a cărții este puterea de *imaginație* a autorului, bineînțeles nu în accepțiunea de invenție, ci în cea de închegare a unei imagini unitare a lumii, cu amprentă personală. Toată realitatea exterioară și culoarea ei istorică sînt intuite în esența lor și reconstituie substanțial și coerent într-un act de creație literară : e o lume a lui Maiorescu, așa cum există o lume a lui Tolstoi sau a lui Stendhal. *Însemnările zilnice*, așa succinte cum sînt, fragmentare și întrerupte, cu perioade întregi care lipsesc, sînt totuși, mai mult decît alte jurnale celebre, o operă unitară, din care se desprinde curba unei deveniri. Sînt istoria unei ambiții și a unei reușite, istoria unei lungi și complicate drame casnice, istoria intelectuală și morală a unei epoci. Prin aceasta, echivalează cu un mare roman și de fapt chiar sînt un mare roman.

În primul rînd, un „*Bildungsroman*“. Adolescentul Maiorescu din colegiul „Theresianum“ apare ca un personaj tipic de asemenea roman. Tînărul „roturier“ valah în competiție cu fiii de nobili austrieci, ținut la distanță și ulcerat adînc de morga lor, e tot numai voință încordată în ambiția de a-i domina prin superioritatea lui intelectuală : „O să le arăt eu măgarilor de vienezi ce e un român !“ Această superbă sfidare e egală cu „À nous deux, Paris !“ a lui Rastignac. Cu suficiență naivă, își prescrie proiecte colosale, la înfăptuirea cărora își propune să treacă neîntîrziat : să cunoască toate limbile europene, să scrie o istorie universală, să traducă pe Lessing complet etc. Descurajările sînt pe măsura acestei ambiții : „desper cu totul de a-mi face un nume etern !“ (13 mai 1858).

Un „*Bildungsroman*“ e istoria formării unui spirit, trecînd prin solicitările ambiției și ale iubirii și înaintînd în experiența vieții de la idealuri abstracte la cunoașterea realității ; jurnalul lui Maiorescu e în literatura noastră un specimen deosebit al acestui gen. Idila lui din adolescență cu tînăra contesă Olga Coronini, sora unui coleg, caz tipic de iluzie erotică juvenilă, satisface

ambele solicitări, mai mult însă pe a ambiției. În astfel de romane, de obicei un personaj tutelar, sceptic sau cinic, generos sub o aparență rece, joacă rol de mentor : Jarno, în *Wilhelm Meister*, contele Mosca sau marchizul de la Mole, la Stendhal, Vautrin, la Balzac etc. În *Însemnările zilnice*, acest rol ar putea să pară că-l joacă, la început, Ioan Maiorescu, tatăl autorului. Dar nu este așa : prezența tatălui, pe lîngă că e foarte redusă în timp, e inconsistentă. De fapt, aici mentorul coincide cu discipolul : Titu Maiorescu a fost un mentor din capul locului și și-a exercitat această vocație întîi asupra lui însuși. Jurnalul său e un „*Bildungsroman*“ din perspectiva lui Jarno, e romanul unui mentor. Maiorescu a jucat în viață un astfel de rol și așa apare și ca personaj în alt excelent „*Bildungsroman*“ din literatura noastră, *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu.

În *Zamolxe* al lui Blaga, e evocat la un moment dat, cu reprobare, nu cineva anume, ci un tip de spirit : „Cumpătatul veșnic treaz“, care frînează marile elanuri și stinge marile combustiuni. Împotriva acestui spirit a scris Blaga tot atunci un faimos eseu, despre revolta fondului nostru nelatin. Fără să-l numească și poate chiar fără vreo intenție expresă, atacul lui Blaga se dirija contra spiritului maiorescian. Titu Maiorescu a fost într-adevăr în cultura noastră „un cumpătat veșnic treaz“. Dar cumpătatul acesta nu era, cum a crezut Hașdeu și după el atîția, lipsit de adînci combustii ; acest admirator al lui Goethe nu era nici el fără demon și înțelegea demonia. Așa cum l-a înțeles pe Eminescu, e sigur că l-ar fi înțeles și pe Blaga. Dar nu era omul marilor aventuri, pe cont propriu, ale spiritului. La o însemnare a lui (din 29. II. 1888), în care, propunîndu-și un plus de filozofie, scria : „să mă concentrez în procese și în Schopenhauer“, Călinescu observă, și e greu să nu i se dea dreptate, că un filozof autonom ar fi spus, de pildă : „să mă concentrez în avocatură și în problema categoriilor“. (*Poesia „realelor“*, în „Jurnalul literar“, nr. 4—5, din 1948).

Între cele două războaie, spiritul românesc a cunoscut o reacție antimaioresciană, printr-o mare efervescență ideativă, care, de la Pârvan la Lucian Blaga sau

Mircea Eliade (deşi fiecare de pe poziţii diferite), a mers în sensul revendicării drepturilor lui Zamolxe. Această exaltare spirituală a fost legitimă şi fecundă la nivel superior de cultură. Sub acest nivel însă, a remorcat o retorică derizorie şi găunoasă, care acoperea intoleranţa, prostia şi agresivitatea ; generaţia noastră îşi poate aminti nişte discursuri de pomină, cu „bolţi carpatice“ şi „catapetesme voievodale“. Contra unor pernicioase parodii de asemenea natură, contra imposturii, al cărei simptom sigur e totdeauna beţia de cuvinte şi al cărei efect nu e niciodată inofensiv, spiritul „cumpătatului“ şi „treazului“ Maiorescu a un antidot ; atitudinea lui, o lecţie de ţinută intelectuală. Nu mai mult, dar nici mai puţin. Ceea ce e foarte mult.

(1967)

Scanned with OKEN Scanner

TOT DESPRE JURNALUL LUI MAIORESCU

Ce anume conferă scrierilor cu caracter privat, ca jurnalele și scrisorile, calitatea de „operă", deci validitatea estetică ? Talentul, desigur, dar ce înseamnă el în speță ? Răspunsul este mai dificil în cazul jurnalului, căci, dacă despre niște scrisori se poate spune că sînt „scrise cu talent" (chiar cu „artă"), asemenea afirmație nu numai că sună cam ridicul, dacă e aplicată unui jurnal, dar are și efectul de a-l cam discredita. Scrisoarea este adresată cuiva (uneori chiar unui public : scrisorile Doamnei de Sévigné treceau din mînă în mînă, erau copiate și citite în saloane). Jurnalul este, în principiu, sau măcar în primă instanță, un registru secret, de aceea poate comporta abreviații și sigle mnemonice ; cînd e redactat în vederea unei anumite persoane, ca *Jurnalul pentru Stella* al lui Swift, el nu este decît succedaneul unei corespondențe, de nu chiar curată corespondență. Dar, corespondența chiar a unui scriitor, cu oricît „talent" scrisă, nu este de cele mai multe ori destinată în mod premeditat publicului și posterității, în vreme ce jurnalul ținut cu perseverență și păstrat cu grijă vizează o audiență postumă și e deci elaborat cu conștiința că reprezintă o operă. O operă derobată contemporanilor, liberă de orice conjunctură prezentă și garantînd prin această detașare o necruțătoare veracitate. De aceea, atît „artisticitatea" unui jurnal cît și publicarea lui antumă îi tocesc forța testimonială și îi scad deci esențiala justificare ; îi scad, prin aceasta, validitatea estetică. (De

efectul acesta este absolvită publicarea antumnă a jurnalelor de călătorie ori a altora cu obiective determinate, precum și eventual a celor încheiate la o perioadă revolută a vieții autorului, deci, circumscrise tematic sau temporal).

Firește, nu orice jurnal are calitate estetică, oricît de prețios ar fi pe de altă parte, din punct de vedere documentar și oricît de însemnată personalitatea autorului. Unui jurnal pe care-l citim din pură plăcere, calitatea estetică i-o dă sentimentul de funciară veracitate pe care-l produce, oricît de indiferentă ne-ar fi, în definitiv, valoarea sa documentară. Acest sentiment, care ne captează atenția *contemplativă*, nu rezultă numai din veracitatea pură și simplă pe care se întemeiază totuși, în mod necesar; ceea ce-i dă naștere este imaginația; pare o afirmație paradoxală, dar un jurnal nu are calitate estetică decît întrunind aceste două condiții: 1. veracitate; 2. imaginație. Imaginația nu înseamnă invenție și confabulație*, ci darul de a instaura irevocabil o imagine consistentă și plauzibilă a realităților înregistrate.

Jurnalul lui Titu Maiorescu reprezintă în literatura noastră nu numai cel mai însemnat document testimonial privitor la istoria politică, socială și culturală a țării în perioada consolidării ei ca stat modern, dar și, dacă-mi pot permite să alătur acestei afirmații obiectiv incontestabile o personală judecată de valoare estetică, cea mai strălucită operă a acestui gen. Adaug că, personal, îl așez deasupra celor mai celebre jurnale, adică ale lui Gide, Jules Renard, Benjamin Constant, alături de al lui Tolstoi. Știu că nu o dată am putut fi acuzat (poate nu fără oarecare temei) de exagerare în exprimarea unor aprecieri entuziaste pe care nu e momentul acum să mi le apăr; de aceea, dîndu-mi seama că afirmația precedentă poate părea șocant excesivă, am zăbovit, înainte de a o așterne. O mențin

* Se cunoaște cazul unui autor care și-a dat în petic cu un jurnal, unde însemna (ca actual) cu 2 ani întîrziere, un eveniment notoriu; pe urmă, cînd s-a rîs, și-a găsit o scuză și mai piramidală; dreptul la invenție al scriitorului.

totuşi cu deplină chibzuială şi voi încerca în puţine cuvinte s-o motivez. *

Unii cititori găsesc probabil că acest jurnal e încărcat de balastul unor înregistrări terne, nesemnificative şi lipsite de interes, ca stările meteorologice, notele de hotel, preţurile biletelor de voiaj, copiile telegramelor etc. Găsindu-le fastidioase şi irelevante probabil că cei mai mulţi cititori le sar. Dar rău fac, pentru că, prin acumulare, aceste însemnări atît de neutre contribuie în mod esenţial şi considerabil la sentimentul de viaţă concretă, la acel sentiment de funciară veracitate de care pomeneam mai înainte. Vreau să spun că aceste înregistrări pe care le putem numi „obiectuale" sînt, oricît de ciudat ar părea, tocmai elementul pe care se întemeiază şi din care-şi trage seva *imaginaţia* creatoare a autorului. Spuneam altădată că în acest jurnal există o lume a lui Maiorescu, aşa cum există prin opera lor una a lui Tolstoi sau a lui Stendhal. Obiectualitatea aceasta determină şi confirmă caracterul „impersonal" al acestor însemnări *intime;* paradoxul acesta impune unicitatea şi exemplaritatea jurnalului maiorescian şi dovedeşte că faimoasa „impersonalitate" pe care o tot preconiza criticul nu e doar un gol vocabul luat din recuzita metafizicei idealiste (e cazul să amintim o frază a sa pe care o găsim în articolul *Din experienţă:* „să ne ferim de orice metafizică în cercetările şi explicările asupra sufletului"). Scrutarea lucidă şi rece a propriei fiinţe, lipsa totală de autocomplezenţă, obiectivarea contemplativă a propriei intimităţi îl situează pe Maiorescu la antipodul autismului (aşa-zis „introspectiv") care-şi scociorăşte la infinit neputinţele şi mizeriile: trebuie spus că excesul de scrupul şi nemulţumire de sine nu este decît o altă formă a autocomplezenţei.

Jurnalul lui Maiorescu are o desfăşurare, înfăţişează o devenire cu un sens, deci un „destin", are o structură a întregului, firească, nu premeditată, dar obţinută prin metodă (= drum, orientare); nu e o simplă succesiune de stări substituibile şi izolabile ci reprezintă o rigu-

* Cu toate acestea, exagerarea e strigătoare la cer! Dar o las aşa, ca să mă pedepsesc. (Notă din 1980).

roasă și continuă disciplinare a cunoașterii. Am scris altădată că jurnalul lui Maiorescu echivalează cu un mare roman, și anume, cu un „Bildungsroman"; nu repet acum susținerea acestei idei, dar subliniez încă o dată observația făcută atunci că acest jurnal are caracterul unui roman compus, foarte coherent, pe trei linii paralele ale desfășurării; istoria unei ambiții și a unei reușite, istoria unei lungi și complicate drame casnice, istoria intelectuală și socială a unei epoci. Este foarte probabil că sîmburele generator sau *principium movens* al destinului acestuia l-au constituit anii de formație ai adolescentului valah fără blazon în colegiul aristocratic „Theresianum" din Viena. Paul Georgescu, în introducerea la ediția de *Critice* (antologie) din 1968, citînd într-o notă părerea lui Nicolae Iorga că în acel colegiu și-a căpătat Maiorescu ținuta distantă și supravegheată, adaugă ipoteza plauzibilă că la orientarea criticului către conservatorismul politic a contribuit complexul social resimțit acolo. Tot acolo în mod evident (și mărturisit în jurnal) și-a încordat ambiția (sau, într-o accepție cu totul epurată de orice nuanță peiorativă, arivismul). Propriu-zis, poziția lui la „Theresianum" era cea a unui „snob" (*sine nobilitate*, mențiune ce se înscria, pare-se, în cataloagele colegiilor englezești, după numele elevilor care nu aparțineau aristocrației). Snob nu a fost în viață Maiorescu, în tot cazul nimic din vanitatea stridentă și ridiculă a snobismului nu se vădea în persoana și comportarea lui, nici în atît de pregnant veridicul său jurnal. Dar, ceea ce numea Thibaudet „snobism ironic" (cu privire la Proust), adică o cazuistică fină a relațiilor sociale și o prismă a cunoașterii în acest plan se poate releva în jurnalul lui Maiorescu și constituie unul din elementele ce-i determină caracterul de roman social și psihologic.

Redactarea succintă, de uz propriu, strict funcțională, a acestui jurnal, dealtminteri bilingv, adică în formularea cea mai practic imediată, atinge, tocmai prin această adecvare și economie, o extraordinară calitate a stilului. Marele stil maiorescian, cel din *Critice* și din cartea despre care I. Negoițescu spune drept și frumos: „țin să mărturisesc că, citind și recitind de mai multe

ori cu plăcere deosebită *Istoria contimporană a României* cu acea satisfacţie contemplativă cu care mă îndrept nu rareori spre Tucidide sau Tacit, o consider drept una din izbînzile integrale ale prozei noastre". Mulţi, mînaţi de resentimente, sau de un cuget nerăbdător, neiubind inteligenţa, preferînd frenezia şi crezînd-o generoasă, temîndu-se de spiritul critic şi socotind mediocră suprema virtute a echilibrului pasiunilor contrare, într-un cuvînt, cei pe care A. France i-a numit „Trublionii", l-au hulit şi suspectat mereu pe Maiorescu, declarîndu-l steril (şi numărîndu-i prea puţinele pagini scrise anual), acuzîndu-l de toate răutăţile pe acest om care ştia să dispreţuiască (e adevărat, nu totdeauna cu dreptate). Dar el rămîne, orice s-ar spune, egalul celor mai mari scriitori pe care i-a dat această ţară, lîngă Eminescu şi Caragiale. Aceştia trei proclamă, prin opera şi spiritul lor, că neabătuta intelectualitate este suprema verificare a umanului şi că somnul raţiunii naşte monştri.

(1976)

A FI JUNIMIST

Sfera noțiunii de „junimism“ nu este epuizată de curentul cultural, nici de ulterioara grupare politică, cunoscute sub acest nume. Spiritul „Junimii“ a supraviețuit și poate fi întîlnit și azi, în oameni sau opere. El reprezintă de fapt ceea ce se numește o „familie de spirite“, o anumită „forma mentis“, caracterizată de criticism, luciditate, ironie, scepticism, plus gustul (adică nevoia) filosofiei. Această formă de spirit a existat de totdeauna și a purtat, în alte țări, numele lui Voltaire, al lui Lessing, al lui Shaftesbury, al lui Pierre Bayle, al lui Montesquieu și, dacă e vorba pe așa, putem să adăugăm și pe Montaigne și pe Goethe. Numai că dacă o luăm așa, spunînd prea mult ajungem să nu mai spunem destul. Ceea ce a constituit forța junimismului se definește prin contextul său istoric și prin rolul pe care l-a jucat în acest context ; datele acestea definesc „modelul“ la care spiritul trebuie să se raporteze, mai exact, pe care să și-l revendice, pentru a funcționa conștient și operant în același sens. Ce vreau, adică, să spun ? Vreau să spun că junimismul e departe de a fi o poziție anacronică (sau, mă rog, „depășită“), e, dimpotrivă, foarte actuală și necesară, dar pentru ca să nu fie o simplă cochetărie, adică un moft, trebuie să-și reprezinte bine „modelul“ și să se reclame în mod deliberat în consonanță cu direcția pe care a reprezentat-o. Anume am spus „în consonanță“ și nu „în concordanță“, ca să se înțeleagă că nu e vorba de a relua în brațe aidoma

Scanned with OKEN Scanner

lucruri de acum o sută de ani. Problemele noastre de acum nu sînt acelea de atunci, de asemenea, cu atît mai vîrtos, nici soluţiile (mai ales că unele din soluţiile junimiste erau şi atunci discutabile). Nu e nevoie să fim neapărat schopenhauerieni pentru a reprezenta azi spiritul junimist; putem foarte (dar foarte) bine să ne asumăm un atare rol cu Marx în mînă (cine nu e prea inocent în materie ştie că Marx înseamnă şi Kant, şi Hegel, şi Descartes, şi de fapt toată filosofia). Ceea ce trebuie să fie foarte clar în minte şi să constituie în adevăr un „model", în accepţia clasică de: „pildă", pentru cei care-şi simt o afinitate de structură cu spiritul junimist, sînt ambianţa şi oamenii (nişte tineri, unii de bani gata dar alţii nu) care acum o sută de ani, la Iaşi, au reprezentat conştiinţa auroralâ a inteligenţei româneşti: Maiorescu, Pogor, T. Rosetti, A. D. Xenopol, Eminescu, P. P. Carp, Creangă, I. Negruzzi şi toţi ceilalţi, cărora neapărat trebuie să li se adauge bucureşteanul Caragiale. Nu are importanţă că Pogor era un simplu amator care nu a scris nimic, că P. P. Carp s-a dovedit în critica literară infatuat şi pueril, că Th. Rosetti n-a fost altceva decît un magistrat, că Iacob Negruzzi era în definitiv un scriitor mediocru. Destul a însemnat, pentru totdeauna, grifa lui Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, A. D. Xenopol. Dar importanţa lui Pogor şi a lui Carp, a lui Negruzzi şi a lui Rosetti, ca spirit, ca apă tare a inteligenţei (mai ales primii doi), ca tenacitate şi simţ al coeziunii, rămîne extremă şi aproape echivalentă cu o creaţie. Desigur, dacă ar fi lipsit Eminescu poate că n-ar mai fi venit acolo nici Creangă, nici Caragiale, iar „Junimea" n-ar mai fi însemnat nici măcar un sfert din ce a însemnat; dacă ar fi lipsit şi Maiorescu, n-ar mai fi însemnat nimic. Numai că: nu au lipsit. Şi aceasta e meritul întregului grup. Trebuie pe de altă parte să se înţeleagă că pe lîngă profunzimea şi forţa poemelor lui Eminescu, poveştilor lui Creangă, comediilor lui Caragiale, studiilor lui Xenopol, criticismului maiorescian, poziţiei junimiste în problemele de limbă, o egală importanţă în ce priveşte constituirea spiritului junimist au avut-o degajarea, zeflemeaua, afectata frivolitate, buna dispoziţie, ireverenţa, spiritul de frondă şi

de contradicție. „Anecdota primează", „faul, faul!", „motto este bun", „prost îi Paicu!", și celelalte asemenea strigături au o importanță enormă în istoria libertății spiritului în România.

La data de la trecerea căreia celebrăm azi 110 ani *, nici Eminescu, nici Creangă, nici Xenopol, cu atît mai puțin Caragiale nu făceau încă parte din gruparea „Junimii", dar structura și spiritul ei se constituise și se impusese. Apariția „Convorbirilor literare" reprezintă consacrarea și propagarea pe întreg perimetrul limbii române a spiritului grupării care pînă atunci, cu „prelecțiunile populare", era încă un fenomen local. Odată cu apariția revistei, climatul, pînă atunci privat, din casa lui Pogor, devine influent la scară națională. Influent și, bineînțeles, contestat, detestat, hulit. Lucru firesc. Ironia, spiritul critic, luarea în rîs, inteligența fără de care acestea nu sînt posibile, pe deasupra și filosofia, sînt, cum se știe, lucruri antipatice, insuportabile proștilor grandilocvenți; și nu totdeauna numai proștilor. Dacă Hașdeu ar mai fi rămas cîțiva ani în Iași, poate că raporturile lui cu „Junimea" ar fi fost altele; faptul că temperamental nu se potrivea cu Maiorescu și Carp, și că opiniile lui politice se deosebeau de ale lor, poate că nu ar fi fost o piedică absolută pentru eventuala lui participare la ședințele din casa Pogor. În definitiv, procesul pe care l-a cîștigat în fața instanței penale ieșene pentru nuvela *Duduca Mamuca*, împreună cu nuvela însăși, și cu revista sa „Lumina" în care o publicase, au ceva destul de apropiat de spiritul de frondă și ireverență care se cultiva acolo, iar el era un spirit drăcos și ghiduș care s-ar fi acomodat acolo foarte bine, fără a mai vorbi de reala cultură și intelectualitate, care leagă oamenii cei mai diferiți într-o sacră complicitate.

Antiteza „junimism"-„pașoptism" nu mi se pare justă. Junimiștii nu erau deloc niște reacționari, așa cum s-a spus și cum i-a categorisit și Lovinescu în *Istoria civilizației române moderne*. Să lăsăm de o parte junimismul ca fracțiune politică, deși în genere era compus

---

* Apariția primului număr al „Convorbirilor literare".

cam din aceiași oameni ; ar fi totuși de spus că această fracțiune politică, pe care ei înșiși o numeau „constituțională", avea de fapt o orientare pragmatică și relativistă, ca o nuanță progresistă în cadrul conservatorismului, în care-și păstra dealtminteri o destul de efectivă independență, și că în multe chestiuni s-a dovedit mult mai pozitivă și mai avansată decît liberalii. Să lăsăm de o parte și ideologia scoasă din teoriile evoluționist-istorice ale lui Buckle ; nu era decît un punct de vedere, interesant dar insuficient și atîta tot. Junimismul nu era și nu putea fi un antipașoptism ; niciodată nu a preconizat o întoarcere la idealurile tombaterelor. Ca și pașoptiștii, preconizau un „sincronism" european, dar cu mai multă cumpănire și cu spirit critic impregnat de scepticism ; generația romantică și eroică trecuse, elanurile mari revoluționare se produseseră și dăduseră țării noile structuri, chiar dacă articulațiile acestora nu funcționau încă prea bine. Tocmai aceasta era acum problema : calitatea, nivelul, valoarea. Palavragiii gravi și patetici ai „Fracțiunii libere și independente", care se declarau urmași ai pașoptiștilor, întocmai ca și mai tîrziu Cațavencu cu dăscălimea lui, îi acuzau pe junimiști exact de aceleași păcate de care fuseseră la timpul lor acuzați pașoptiștii : de nepatriotism, de cosmopolitism și de francmasonerie. Primele două scuze s-au dovedit a nu avea nici un temei ; ultima, spaima ignoranților, îi unea pe junimiști cu absolut toți pașoptiștii, cum știe oricine are suficiente noțiuni despre acest magnific și uimitor veac al XIX-lea românesc.

Scanned with OKEN Scanner

IV

GEO BOGZA ȘI NOSTALGIA ANTIFASCISMULUI

Cu excepţia cazurilor de ireductibilă rea voinţă sau funciară opacitate, e greu de crezut că asistînd cineva la o luare de cuvînt a lui Geo Bogza s-ar putea sustrage unei uimiri covîrșitoare. Uimește din capul locului înfățișarea vorbitorului prin statura sa impresionantă și căutătura ciudată de personaj fabulos, un fel de zmeu care întocmai cum și-ar arunca la mare distanţă buzduganul își trimite cu glas personant din ce în ce mai departe perioadele unei elocinţe extraordinare. Cuvîntarea zmeului înaintează fără grabă, așternîndu-și însă neîntîrziat imperiul asupra auditoriului și dîndu-i în mod ideal, printr-o magică putere de expansiune, indiferent dacă se află într-un amfiteatru sau într-o simplă sală de ședinţe, niște dimensiuni ridicate la scara universului. Odată pornit, prodigiul acesta de elocinţă se desfășoară înlănţuind propoziţiile incidente și completive într-o arborescenţă din ce în ce mai vastă fără a pierde nici o clipă din vedere intenţia și poziţia frazei regente ; perioadele se succed fără cea mai mică ezitare și fără alte pauze decît cele impuse de logica discursului și de retorica lui imanentă, urmîndu-și fără greș traiectoria dinainte hotărîtă.

Cuvîntările lui Geo Bogza nu par totuși să fie recitate pe de rost ; îmi închipui, cel mult, că oratorul și le pregătește mental mergînd solitar în pas de plimbare către locul unde va vorbi. Dar aceasta nu explică

Scanned with OKEN Scanner

îndeajuns siguranța fără abatere a verbului său ; dealtminteri uneori se întîmplă ca intervenția sa să fie declanșată pe loc, de o împrejurare mai mult sau mai puțin inopinată, ceea ce nu-i alterează cîtuși de puțin fermitatea elocinței nici precizia textului, formulat dintr-odată impecabil și definitiv.

Dacă luările de cuvînt ale lui Geo Bogza au totdeauna dincolo de prezența sa fizică și de personanța glasului său un caracter cît se poate de literar, ce rezistă ca atare, neafectat de oralitatea lor originară, nu mai puțin pe de altă parte și textele sale scrise au la rîndul lor o vibrație sonoră, o audibilitate ce reclamă citirea cu voce tare și cu o anumită solemnitate. Există un „logos" propriu lui Bogza prin care orice subiect capătă amplitudinea patetică și gravitatea acordurilor de orgă. Efectul acesta este cel exprimat de verbul englezesc *to emphasize*, fidel celui grecesc de la care provine, *emphaino* sau *emphanizo*, însemnînd : a lumina pe dinăuntru, a revela ceea ce e interior, a evidenția, a pune în plină lumină (avînd așadar, întrutotul diferit de accepția „emfazei" în limbile romanice, sensul de maximă și eclatantă exactitate). Geo Bogza plimbă asupra celor mai mărunte fenomene ale lumii o uriașă lentilă măritoare, divulgînd izbitor și cu mirifică limpezime textura celor mai fine detalii, structurile complexe ale celor mai infime și neglijate realități ; imensitatea cosmică a infinitului mic se deschide privirii noastre prin fracțiunile de univers proiectate de Bogza pe ecranul omenescului, sezisate de inteligența și simțirea omenească. Tot astfel și infinitul mare este văzut de Bogza în ordinea valorilor umane și reprezentate în această perspectivă. Lucian Raicu a pronunțat cuvintele cheie spunînd că viziunea lui Geo Bogza implică o filosofie și că aceasta este la el în legătură cu umanizarea cosmicului și totodată cu o cosmicizare a umanului. E vorba deci de vechea concepție a convergenței macro- și microcosmului, concepție care, de la Pitagora pînă la Goethe și mai departe, orientează spiritul uman spre contemplare și înțelegere (această concepție exprimînd de fapt adevărata esență a umanismului). Din această viziune despre om și univers (nu spun „natură" : pentru Bogza

acest concept didactic și cu prea multe conotații de pitoresc nici nu prea pare de fapt să existe ; există numai universul, din care fac parte viața, omul, civilizația, cu toate concordanțele și antinomiile lor) — din această viziune decurg unele consecințe, neformulate expres de Bogza, dar efective în opera sa și în acțiunea lui (căci, ca autentică filosofie contemplativă, a lui Geo Bogza are în mod firesc și anumite consecințe pragmatice ; trebuie ruinată prejudecata incompatibilității contemplării cu acțiunea, — evident, nu e vorba de neastîmpărul și agitația temperamentelor zise „active", ci de un tip de acțiune reflectată și necesară).

În primul rînd decurge din această viziune ideea unei conștiințe cosmice imanente, deci și a unei etici a universului. Tot ce există, din toate regnurile, poate fi convocat la instanța ei ; crabii, de pildă. Știu, e o prosopopee, o metaforă, desigur, vizînd una din categoriile abjecției (și stupidității) umane ; crabii propriu-ziși reprezintă însă abjecția ca atare, perpetuu renăscătoare, independentă de legiunile de indivizi ce o compun. Nu e destul să știm că, așa cum se întîmplă cu crabii descriși de Bogza, pe care marea i-a măturat după două zile, uzura, timpul, evenimentele, mătură mai curînd sau mai tîrziu nenumărații crabi care poluează periodic cu labele și tertipurile lor („fiecare gest pe care îl făceau le trăda viclenia, dorința obstinată de a trișa") digurile societății. Atitudinea filosofică contemplativă față de fenomenele lumii nu înseamnă ratificarea ca fatalități obiective a oricăror turpitudini și imbecilități ; acestea se mențin și prosperează mulțumită între altele și unei atari senine toleranțe (ori lașități ?). Bogza preconizează împotriva lor în primul rînd neconsimțirea, refuzul oricărui gir, adică o distanță existențială infinită. E suficient ? Greu de spus ; în tot cazul e un minim obligatoriu, absolut și irevocabil. La începutul volumului *Paznic de far* este înscris următorul avertisment : „...Impostorii, oricine ar fi fost să fie, oricît de sus puși, orice rol ar fi avut, mai ales în cultură, ei da, au simțit distanța de netrecut, distanța de prăpastie fără fund, dintre falsa lor importanță și gheața din privirile mele". Acest epigraf explică multe, explică de fapt totul, cu privire la

Scanned with OKEN Scanner

unele vicisitudini pe care le-a avut din cînd în cînd de îndurat autorul. Crabii, impostorii și alte asemenea arătări sînt doar cîteva din multiplele chipuri ale agresiunii. Geo Bogza denunță agresiunea oriunde o întîlnește și-i decelează pe loc simptomele de sub cele mai banale aparențe. Împotriva agresiunii poate fi necesară violența, iar omul trebuie să o poată în mod decis asuma. Este adevărat, în istoria lumii s-a văzut că și non-violența față de agresiune a biruit în cele din urmă, cu această singură condiție : să nu însemne nici un moment capitulare. Capitularea fără replică în fața agresiunii deschide drumul tuturor abominațiilor în progresivă proliferare. Transcriu aici în întregime o tabletă a lui Geo Bogza pe tema violenței necesare contra agresiunii ; e intitulată *Pe plajă :*

„În acea dimineață, o respirație mai adîncă a mării, un val al ei mai prelung, umpluse cu apă o cavitate din interiorul plajei, lăsînd în urmă, ca într-un lighean, un mic pește argintiu. Cîțiva copii, băieți și fete, s-au strîns în jurul lui, cu țipete de uimire și bucurie. Dar apa, scurgîndu-se în nisip, amenința să-l lase, în cîteva clipe, pe uscat.

Atunci, toți copiii, cu mic, cu mare — un „cu mic, cu mare“ mărginit între doi și cinci ani — i-au sărit în ajutor. Cu minusculele lor găleți, cu pălăriile, cu pumnii au început să care apă din marea aflată la cîțiva pași. Din timp în timp, ea însăși își aducea contribuția, trimițînd peste muchia de nisip un val care îngăduia micii vietăți să înoate, cu iluzia că toate sînt la locul lor în univers.

Dar uneori valul întîrzia mai mult ca de obicei, iar peștele era iar în primejdie. Cuprinși de spaimă și frenezie, copiii cărau apă cu sufletul la gură, fericiți totuși de misiunea pe care și-o asumaseră.

Un personaj, un bărbat în puterea vîrstei, cu un surplus de sănătate, de forță fizică și de încredere în sine, a ieșit — cam directorial — din mare. Trecînd prin dreptul copiilor, a înțeles dintr-o ochire ce se petrece acolo. Fără să stea mult pe gînduri, fără să adreseze un cuvînt micilor salvatori, s-a

aplecat, a prins peștele și, ținîndu-l de coadă, a început să-l fluture prin aer, îndreptîndu-se triumfător spre un cort din interiorul plajei : — Ionele, ia uite ce-ți aduce tăticu !

În acea clipă am țîșnit ca un tigru, l-am apucat cu violență de braț și am rostit printre dinți : — Du-l imediat înapoi ! După cîteva secunde de confuzie și împotrivire, întîlnindu-mi privirea, tatăl lui Ionel a pornit cu pași moi îndărăt.

Citise, cred, în ochii mei că aș fi fost în stare să-l ucid".

Întîmplarea nu este cîtuși de puțin măruntă, cum cei mai mulți ar fi poate dispuși să creadă. Este dimpotrivă o întîmplare pilduitoare. Directorialul individ era un impostor, un invadator, un rinocer, o bestie, iar Ionel un pui de bestie crescut de acea bestie în duhul bestialității. Dacă nu s-ar fi produs drastica intervenție, toată plaja ar fi fost infectată de o atroce pestilență morală, nu fără urme, oricît de mici dar neșterse, în sufletul celor de față, iar individul ar fi continuat să creadă că totul îi e îngăduit și îi aparține ; el a rămas desigur neschimbat dar odioasa lui încredere în propria impunitate s-a clătinat măcar o clipă, fie și nemărturisindu-și-o clar, va ști că nu chiar totdeauna și nu chiar totul îi poate merge după plac.

Multe rele și răutăți, remediabile sau nu, pot fi omenește de înțeles de nu și de scuzat, unele chiar teribile ; unele pot fi trecute, e cîteodată chiar mai bine să fie trecute cu vederea ; cu nici un preț însă nu trebuie admisă, cu nici un preț, sub absolut nici un motiv, toleranța față de sămînța bestialității și agresiunii, sub oricît de neînsemnate sau frivole aspecte s-ar vădi. Citez iarăși din *Paznic de far* :

„... cîți își mai aduc aminte, chiar dintre oamenii de cultură, de revolverul cu care una din căpeteniile hitlerismului amenința să tragă dacă i se vorbește de cultură ? S-a întîmplat acest lucru profund regretabil, că pe măsură ce s-au ivit noi generații care nu au avut experiența unui contact direct cu fascismul, noțiunile de fascism și antifascism, atît de dramatice, atît de ultimative în

anii de dinainte de război, să nu mai trezească decît suspiciune și indiferență. (...) în timp ce antifascismul, cu nobilele și decoloratele lui drapele, aparține tot mai mult trecutului, fascismul poate renaște sub nume diferite sau fără nici un nume, în pofta de a trage cu revolverul cînd se vorbește de marile valori ale umanității. În josnicia faptelor și cuvîntului, în grosolănie și ură față de tot ce reprezintă spiritualitatea neamului omenesc, într-o nesăbuită dorință de putere, în voluptatea de a impune teroarea".

(Meditație asupra unei mari aniversări)

Revolverul constituie piesa de efect în faimoasa declarație a lui Goering, dar esențialul în ea este alergia la cultură. Funcția pistolului au putut și pot s-o preia, cu aceeași motivație, tot atît de bine arbaleta, lațul, articolul de fond, decizia administrativă și nenumărate altele dintre mijloacele primitive, sau perfecționate, fără a omite nici un moment minciuna. Obiectivul, ținta, e însă cultura ; alergia, nu indiferența, alergia la cultură, luînd eventual ca pretext tocmai o specială grijă de ea, e o trăsătură definitorie a fascismului ; printr-un instinct ce nu greșește, bestialitatea știe că singura forță capabilă de a o desființa este cultura ; își mobilizează în consecință împotriva culturii toate resursele agresivității, fățișe sau disimulate, cu atavică, tenace, neabătută ură de moarte. Lupta este poate egală, poate inegală, nu știm ; victoria nu a fost încă pînă azi nici cu totul deplină nici cu desăvîrșire statornică pentru nici una din părți, deși îndîrjirea și neodihna bestialității trădează o anxietate, de nu chiar o disperare, poate de un nu prea fericit augur pentru ea ; fapt este însă că atacurile bestialității contra culturii sînt continue și directe (chiar cînd sînt camuflate) în vreme ce cultura acționează mai mult indirect și mult mai calm, adică prin creație, prin cunoaștere, prin frumusețe ; lumea va fi salvată prin frumusețe, așa a spus unul din marii făuritori ai acesteia.

Antifascismul a însemnat însă o acțiune directă, decisă, consecventă, pe durata a două decenii, cu adeziunea profundă a majorității oamenilor de cultură ai lumii. Evident, acțiune politică în primul rînd, dar și morală

și, totodată, în mod inerent, estetică. Neprogramatic, cu totul în afara oricărui tezism, ci în modul cel mai firesc, prin însăși fatalitatea legilor proprii ale creației, antifascismul a inspirat mari opere de artă. Un episod culminant al antifascismului a fost războiul civil din Spania, care a inspirat lui Picasso *Guernica*, lui Malraux *Speranța*, lui Hemingway *Cui îi bate ceasul*, iar unui mare scriitor francez catolic, pînă atunci om de dreapta, Georges Bernanos, una din cele mai strălucitoare și stigmatizante mărturii împotriva fascismului, *Marile cimitire sub lună*. Despre bombardamentele aviației fasciste asupra populației civile, orașelor deschise și chiar satelor spaniole, a scris atunci Geo Bogza o serie de impactante reportaje. Mai tîrziu, scriind tot ca reporter alte texte ce s-au dovedit a nu aparține de fapt acestui gen și din care, prin succesive și severe pliviri artistice s-a constituit magnifica *Țară de piatră* (dar să nu uităm nici textele „sacrificate", cele despre „țările de foc și de pămînt"), el a rămas etichetat în mod pripit ca „reporter", adăugîndu-se, fiindcă stilul său avea totuși o prea augustă sonoritate, epitetul de „literar". Reportajul este, fără îndoială, un gen literar, cînd se întîmplă ca, sub o formă sau alta, destul de rar ce e drept, să fie asumat de un veritabil scriitor, dar „reportajul literar" nu e nimic, nu e decît o lamentabilă aberație, o confecție neinspirată, bombastică și stereotipă, simplu bîzîit de muște la arat. A-i alătura lui Bogza, cum am văzut în niște dări de seamă, numele puțin memorabile ale unor autori de atari compuneri, nu știu, adică nu spun ce dovedește, dar dovedește ceva.

Nostalgia antifascismului și etosul antifascist se simt, s-ar putea zice, în tot ce scrie Bogza, indiferent cît de contemplative și depărtate de tărîmurile faptei ar fi multe din cele mai de seamă scrieri ale sale ; aceasta fiindcă antifascismul e o consecință a viziunii umaniste despre lume, în sensul pe care l-am definit mai înainte, de convergență a omului cu universul. Și fiindcă, potrivit cu vorbele lui Dostoievski, pomenite nițel mai sus, „frumusețea va salva lumea", e lesne de înțeles că nimic nu poate fi mai antifascist decît frumusețea.

Scanned with OKEN Scanner

MARTHA BIBESCU ȘI JURNALUL EI POLITIC

Publicarea în traducere românească a unei părți din jurnalul inedit al Marthei Bibescu a însemnat o surpriză, atestată de un notabil succes de librărie. Această remarcabilă scriitoare era de fapt necunoscută nu numai generațiilor tinere, dar și celor vîrstnice. Destinul ei literar a fost destul de ciudat. Nu ne dăm prea bine seama de cota ei reală în literatura, sau, mai exact, în literele franceze. După un debut strălucit, în 1908, încununat cu un premiu al Academiei franceze, debut care a putut uimi nu numai prin talentul, dar și prin extrema tinerețe a autoarei, totodată și prin frumusețea ei izbitoare, căreia i se adăugau un titlu și un nume mai mult sau mai puțin exotice (în ciuda faptului că alți purtători ai lor le ilustraseră deja în societatea înaltă a Parisului), după acest debut, Marthei Bibescu i-au fost deschise ușile tuturor marilor edituri și reviste franceze ; relațiile ei excelente cu toate celebritățile literare, artistice, politice și mondene ale Europei, prezența ei, de la sine înțeleasă, în cadru festiv sau privat, la toate curțile regale și în toate palatele princiare, amestecul ei, neoficial dar cu acreditările cele mai înalte, în tot felul de chestiuni internaționale, toate aceste avantaje i-au putut da, fără îndoială, un cîmp de observație deosebit de privilegiat, dar e greu de apreciat profitul pe care l-au putut aduce situației ei propriu-zis literare. Cu sau fără dreptate, există o anumită prevenire defavorabilă față de

Scanned with OKEN Scanner

autorii prea legați de sferele aurite ale societății ; prejudecată sau nu, această părere implică ideea greu contestabilă că arta literară, creația propriu-zisă, se face în reculegere și tăcere, în singurătate, și merge greu împreună cu strălucirile superficiale ale luxului, vanității și efemerelor glorii mondene. Că unii dintre marii scriitori au trăit o vreme în atari medii, pe care apoi retrăgîndu-se, le-au contemplat retrospectiv ca materie convertibilă în operă, aceasta se știe. Martha Bibescu nu prea pare să fi abandonat acest gen de existență decît, poate, foarte tîrziu, prin constrîngerile vîrstei. Clipele de solitudine și reculegere ale cuiva a cărui existență s-a aflat mereu la vedere sînt nebănuite, deși, dacă a dat cu adevărat o operă, aceasta nu poate să nu le presupună. Opera Marthei Bibescu este însă prea puțin cunoscută în ceea ce are ea esențial și de preț. Scriitoarea a fost aleasă, spre sfîrșitul vieții, la Academia belgiană, în scaunul în care i-a urmat Mircea Eliade și în care o precedase Colette, iar înaintea acesteia, Anna de Noailles. Cu toate acestea, numele Marthei Bibescu nu se întîlnește în referințele criticii literare. Iată ce se poate citi în scurtul paragraf pe care i-l acordă un dicționar de buzunar al literaturii franceze : „... elle a raconté sa propre vie et compe nombre de silhouettes cosmopolites du Tout-Paris dans des livres enjoués et élégants : *le Perroquet vert* (1924), *Catherine-Paris* (1927), *Images d'Epinal* (1937), *Feuilles de calendrier* (1939), *Vies antérieures* (1960) etc." (André Bourin & Jean Rousselot, *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Larousse 1966). Nici unul din titlurile acestea nu reprezintă adevărata operă a scriitoarei ; nici „siluetele cosmopolite ale Parisului", nici romanele mai mult sau mai puțin autobiografice nu sînt altceva decît excedentul unei producții inegale dar care numără cîteva cărți deosebite prin profunzimea înțelegerii, luciditatea privirii și precizia sclipitoare a stilului. Cele două cărți de la începuturile ei literare, inspirate de Orient : *Les huit paradis* și *Alexandre Asiatique*, apoi *Isvor, le pays de saules*, pe urmă portretele cîtorva personalități contemporane, reunite sub titlul *Quatre portraits*, în anii din urmă o foarte frumoasă carte, plină de inteligență, un elogiu fără

panegiric, dar cordial și scrupulos, adus lui Winston Churchill, plus, ne dăm acum seama, jurnalul, iată cele mai rezistente piese ale operei Marthei Bibescu.

Spre deosebire de vara ei prin alianță, Anna de Noailles, față de care și literar se afla în perfectă antiteză, opunînd lirismului sensual și panic al aceleia o proză lucidă și incisivă, Martha Bibescu își proclama cu orice prilej și oriunde calitatea de româncă ; unele din principalele ei scrieri au România drept materie și cadru, ca *Isvor, le pays des saules,* sau, în mare măsură, cum ne putem da seama, jurnalul ; în unele circulă, prin nervuri uneori mai vizibile, alteori mai puțin vizibile, o mulțime de seve românești.

Cu toate acestea, literatura Marthei Bibescu nu s-a bucurat în țară de o prea bună primire. Poate că poziția socială a scriitoarei a prejudiciat situației ei literare. Poate au jucat împotriva ei anumite preconcepții, inspiratoare de antipatie. Castelana de la Mogoșoaia și Posada ducea o trenă prea spectaculoasă ; în plus, scria franțuzește. Cînd a apărut *Isvor, le pays des saules,* s-a spus că autoarea se adresează saloanelor, privind de sus pe țăranii români. De fapt, nu-i privea nici de sus, nici de jos, ci de unde era în chip fatal plasată pentru a-i vedea și înțelege, fără a ascunde inevitabila incongruență a raporturilor create de inegalitatea socială. Nu s-a travestit în costum național ; nu a îngînat cîntecele populare ; s-a exprimat în limba în care își practica profesiunea literară. Azi a început să se știe că a scrie, ca român (sau grec, bulgar, polonez etc.) într-o limbă de circulație, cu condiția de a scrie foarte bine, nu e o faptă antinațională ci dimpotrivă. Singur Camil Petrescu a știut să pună în mod echitabil lucrurile la punct, în termenii următori : „Ar fi trebuit să se scrie aici, în țară, încă de mult lămurirea că autorul acelui profund *Isvor, țara sălciilor,* este o floare înaltă a rasei noastre, încercare realizată de geniul speței după ocoluri și bănuieli. Această principesă în sîngele căreia se regăsește toată incertitudinea marilor case orientale, în ziua cînd își caută expresia se întoarce spre pămînt, asemeni acelei flori grele și galbene spre soare, și dă, femeie și călătoare nestatornică, opera pe care întreaga mișcare semă-

nătoristă n-a putut-o realiza. (...) Cînd peste o sută de ani aceste mărturisiri (care sînt parcă mai emoţionante făcute întîi într-o limbă universală) vor apărea izolate în golul pe care timpul îl va face în jurul lor, nu va fi alt pergament mai vorbitor al nobleţei româneşti". (*Teze şi antiteze*, f.a., ed. „Cultura naţională", pp. 143—144).

La fel s-a întîmplat şi cu altă scriere capitală a Marthei Bibescu, anume portretul regelui Ferdinand, în care presa timpului a văzut un ultragiu adus memoriei suveranului ; azi în schimb, enumerarea operelor scriitoarei omite acest text, de astă dată probabil din teama că ar putea părea un inoportun elogiu al monarhiei ; de fapt, nu e nici una nici alta, ci portretul veridic, magistral trasat, al unui om timid, făcut pentru bibliotecă şi contemplare, nicidecum pentru tron, un intelectual tăcut şi retras, strivit de misiunea istorică ce-i incumba şi pentru împlinirea căreia a trebuit să-şi calce pe inimă, trecînd peste cele mai intime şi sacre pentru el sentimente. Tot Camil Petrescu a făcut dreptate şi acestui superb text, unul din capetele de operă ale autoarei, text ce onorează literatura şi conştiinţa românească şi care cu nici un preţ nu se cuvine să fie ignorat.

Acum avem în faţă o secţiune din jurnalul ei intim. Jurnalul întreg, asupra căruia nu ni se dau informaţii, s-ar putea să fie voluminos, dacă l-a ţinut, cum nu e exclus, pe o durată lungă, fie şi eventual cu pauze. Ţinînd seamă de spiritul ascuţit de observaţie al autoarei şi de marele ei dar portretistic, de luciditatea ei critică, precum şi de vasta galerie de figuri şi împrejurări deloc comune pe care a avut parte să le cunoască, ne putem uşor reprezenta extraordinarul interes al acestui material. E de nădăjduit că nu va întîrzia prea mult momentul publicării integrale. Nu mai puţin însă, fracţiunea de care dispunem acum este de un interes covîrşitor, întrucît dă seamă asupra declanşării celei mai uriaşe crize ce a zguduit Europa şi lumea, antrenînd fatal şi destinul ţării noastre ; evident, de un interes covîrşitor nu atît în sine (s-a mai scris despre lucrurile acestea) cît prin talentul, atitudinea şi relaţiile autoarei. Felul cum au decupat editorii acest material, intitulîndu-l „jurnal politic", încadrează textul într-o perspectivă unitară, cu o

Scanned with OKEN Scanner

desfășurare ce debutează oarecum ca *Război și Pace*; în ianuarie 1939, la Paris, cu ocazia congresului Federației Aeronautice Internaționale, prințesa Bibescu și vechiul ei prieten marchizul de Londonderry, mare senior englez și fost ministru conservator, discută despre situația politică a Europei. „Dansul macabru a început", notează prințesa, iar lordul îi spune, despre amicul lor comun Winston (Churchill, firește) : „numai de pozne se ține" (poznele fiind intervențiile sale intransigente în Camera Comunelor contra oricărei tentative de compromis cu Hitler). Sîntem într-o Europă tulburată de anxietățile încă indecise ale ultimului ei an de pace. Destinul bate la poarta Istoriei ; în curînd drama se va urni, sorții vor fi aruncați. Perioada cuprinsă în acest memorial este cea a războiului încă „european" ; conflagrația nu a devenit încă planetară ; Uniunea Sovietică, Statele Unite, Japonia sînt încă în afara conflictului. Este perioada „Blitzkrieg"-ului, care putea da atunci iluzia infailibilității agresiunilor naziste. „Ferma și stupida convingere că Germania este invincibilă", spune Martha Bibescu (28 sept. 1939). Mulți au cedat atunci acestei iluzii, fascinați de funcționarea impecabilă, irezistibilă, cotropitoare, a ceea ce se numea „mașina de război germană". Alții, chiar dacă, firește, au fost încercați de îndoială, nu au cedat, au mizat pe tenacitate, rezistență, forță morală, prevăzînd mărimea și durata sacrificiilor pe care îndepărtata victorie le pretindea. Insolența hitleristă și mitul „Blitzkrieg"-ului nu puteau fi dezmințite decît în timp, prin uzură și răbdare. Pentru a adopta această atitudine nu era suficientă încrederea în posibilitatea și eficiența ei ; era necesar *a nu accepta cu nici un preț viața sub dictatura nazistă*. Printre cei care simțeau astfel se număra și Martha Bibescu. Campionul acestei atitudini, în perioada cea mai dificilă, cea mai lipsită aparent de șanse, așadar cea mai eroică, a fost, cum știe tot universul, Winston Churchill.

Cît timp speranțele de amînare a războiului nu erau încă pierdute, cît timp adică se mai putea prelungi politica struțului, momentul nu putea fi încă al lui Churchill. Nici după aceea, atîta timp cît pericolul nu se apropia de insulele britanice. „În eventualitatea unei

Scanned with OKEN Scanner

catastrofe se va face apel la Winston", îi spune Marthei Bibescu mătușa acestuia. El era tipul de om al cărui geniu e de a surmonta cu încăpățînată liniște situațiile cele mai disperate, găsind totdeauna și acele cuvinte memorabile capabile de a mobiliza energiile națiunii. În martie 1939, cu ocazia unui spectacol de gală la Covent Garden, Winston Churchill face o vizită în loja în care se afla și Martha Bibescu, căreia îi spune, scandîndu-le, aceste cuvinte : „Vom avea război ! Praf și pulbere se va alege de Imperiul britanic ! Iar eu simt că am întinerit cu douăzeci de ani !" Comentînd aceste vorbe ce exprimă superbul cinism al individului foarte vital și foarte lucid, vorbe pe care altcineva le-ar fi putut înțelege greșit, autoarea scrie : „Un fior de plăcere îi străbate trupul cînd rostește aceste cuvinte ; se desfată ca un cotoi dolofan mîngîiat de o mînă nevăzută. Cînd pleacă am senzația că totul recade într-o apatie generală. (...) Interludiul cu Winston Churchill, cele cîteva cuvinte ale sale sînt pentru mine singurul moment luminos din această seară." Dincolo de faptul că el înțelesese că Imperiul britanic, ca „imperiu", nu va putea supraviețui războiului, dar că, împreună cu multe alte pierderi mai teribile, *acesta* este prețul posibilei salvări a civilizației *umane,* față de care nici un imperiu, fie și cel britanic, nu contează, cuvintele lui Churchill mai exprimă și o filosofie, anume că viața, viața ca atare, e o realitate cosmică indestructibilă ce rezistă oricăror catastrofe, că ea poate să însemne „lacrimi, sudoare și sînge", dar în esență e mai tare ca moartea, iar cine știe să o privească astfel, acela descoperă în sine însuși fîntîna juventuții. Cînd în sfîrșit în mai 1940 Churchill devine prim-ministru, Martha Bibescu scrie în jurnal : „Ce fericit trebuie să fie... A venit ziua lui triumfală. Pentru un bărbat de temperamentul său, ce fascinant trebuie să fie de a veni la putere pe buza valului de flux, odată cu cea mai mare dintre toate vijeliile". Între formulările sale faimoase, mai puternice poate decît chiar artileria antiaeriană, Winston Churchill a lansat și acest formidabil avertisment, pe care hitleriștii în orbirea lor nu-l puteau înțelege și crede (ar fi fost mult prea deznădăj-

Scanned with OKEN Scanner

duitor pentru ei) : „Nemţilor le vor trebui douăzeci de ani ca să distrugă Londra !“

Martha Bibescu consemnează bineînţeles succesivele prăbuşiri ale statelor europene atacate de naziști, începînd cu Polonia (compătimirea pentru tragicul exod al polonezilor prin România nu o împiedică să constate, uneori, cu maliţie, alteori cu tristeţe, vanităţile protocolare deplasate sau pretenţiile exorbitante ale unora din demnitarii statului şters atît de brutal de pe hartă, sau mentalitatea de castă a unor altminteri foarte delicaţi, demni şi nepretenţioşi prieteni din înalta aristocraţie polonă). După o pauză în care viaţa marilor metropole continua ca şi cum nimic nu ar afecta vechile deprinderi, porneşte cotropirea în serie a ţărilor de pe coastele Mării Nordului ; prima mişcare : Danemarca, Norvegia ; a doua : Olanda, Belgia. Apoi înaintarea fără greş a trupelor mareşalului von Brauschitsch pe teritoriul francez şi, spre consternarea întregii lumi, prăbuşirea Franţei. Iminenţa dezastrului o prinde pe autoare la Paris, în mai ; în 14 iunie la Mogoşoaia, ea notează în jurnal : „Nemţii au intrat în Paris prin poarta Saint-Denis. (...) Nemţii au intrat în Paris. Repet în gînd aceste cuvinte, ca o idioată“. Consecinţele pentru România nu întîrzie : mutilarea, din toate părţile, a teritoriului, apoi teroarea legionară.

E de la sine înţeles ce sentimente puteau să-i inspire autoarei legionarii. „'Verzii' vor face prăpăd în biata noastră ţară !“, scrie ea în septembrie 1939, după asasinarea lui Armand Călinescu ; un an mai tîrziu, o izbucnire exasperată : „Afurisenia şi toate blestemele vor cădea pe capul 'verzilor', care sînt la cîrma ţării. Aşa va fi, nu încape nici o îndoială“. Aşa-numita „poliţie legionară“ face o percheziţie brutală la Mogoşoaia, perforînd pereţii şi confiscînd documente brâncoveneşti, scrisori, acte, plus toate manuscrisele scriitoarei. În aceeaşi zi, percheziţie de acelaşi gen şi în casa din Bucureşti, unde George-Valentin Bibescu zace bolnav de cancer. Demenţa feroce legionară, observată clinic pe un bătrîn specimen feminin dintr-o familie înrudită prin alianţă cu autoarea : „Merg în vizită la mătuşa Maria (Lahovary) unde o găsesc pe Zozo-Spaima-Bucureştiului (Zoe

Sturdza) care calcă peste cadavre. Are părul alb și e îmbrăcată în negru. (...) Zozo este cea care conduce cadrilul macabru. (...) Privind-o pe Zozo constat că se îmbată la gîndul asasinatelor în perspectivă, pe care le-a organizat încă de ieri, la o ceașcă de ceai. (...) O făptură degenerată, cu sufletul bolnav, un monstru."

Quidquid delirant reges plectuntur achivi; adevărul exprimat în acest vers virgilian, pe care îl citează și Martha Bibescu undeva, e cel mai adesea confirmat de soarta țărilor mici, unde conjuncturile externe pot înlesni sau chiar impune venirea la putere a unor tirani din a căror neînfrînată demență totdeauna poporul suferă. Ca mulți alți români, autoarea jurnalului vedea apropiindu-se această primejdie pe măsură ce vechile alianțe deveneau inoperante. Chiar și în cadrul lor ea resimțea cu dezolare condiția de inferioritate a țării, însemnîndu-și răbufnirile secrete ale sufletului ; la Londra, în 2 aprilie 1939, notează : „Garanția pentru România va veni și ea ; așa susțin ultimele zvonuri, așa îmi șoptesc prietenii cu un aer de complicitate care îmi frînge inima : 'ne-am angajat definitiv'. Ah, dacă am înceta odată să fim cei protejați ! Dacă am fi și noi protectori !" Altădată, la Mogoșoaia, în octombrie 1939 : „Îmi amintesc de spusele diplomatului elvețian Henri Martin : 'Cînd nu ești mai înarmat decît celălalt, nu se cheamă că ești înarmat'. Ce șanse are o țară mică să fie mai înarmată decît una mare ? Nici o șansă !"

Iată ce spune bogata, celebra, norocoasa principesă în timpul războiului civil spaniol : „Cine ar cheltui pentru a salva pe copiii din Spania sumele utilizate pentru a pune în siguranță tablourile muzeului Prado ? Puneți un Greco, un Tizian sau un Velasquez în fața unei femei simple, a unui muncitor, a unui cioban, a unei portărese din Spania sau din orice altă țară și întrebați-l pe cel în cauză dacă merită să plătești pentru a vedea un astfel de lucru, pentru a-l păstra, pentru a-l scăpa de la pieire. Răspunsul e lesne de ghicit. Totuși, în Spania, pentru salvarea unor tablouri, de care omul de rînd nu se sinchisește, s-au cheltuit banii statului — fie el roșu sau alb —, cu alte cuvinte banii dobîndiți de pe urma muncii acestui popor, în timp ce copiii lui piereau. Noi, cei

Scanned with OKEN Scanner

foarte fericiți și foarte puțini am impus poporului, tuturor popoarelor, normele noastre, cursul nostru fiduciar forțat, valorile noastre". Acestea nu sînt cuvinte spuse cu ușurință de cineva care nu știe să prețuiască marile creații de artă și spirit ale umanității. Dar sînt cuvinte spuse fără ezitare de cineva care, gîndind de la un nivel echivalent cu al acestor opere, știe valoarea reală a vieții omenești, mai presus de care nimic nu există și numai în virtutea căreia au valoare marile creații ale geniului.

FIȘĂ LA DOSARUL „MIOARA“

Mioara, jucată în 1926 în condițiile rămase de pomină pe care le aflăm din *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*, a dezlănțuit prin căderea ei un cor al injuriilor și al deriziunii, instaurînd pentru multă vreme, într-o parte a lumii teatrale și literare, o prevenire și un dispreț fără examen împotriva autorului, ale cărui capodopere *(Danton* și *Act venețian)* au rămas nejucate. El nu a dezarmat niciodată, apărîndu-și-o pe *Mioara* cu o nescăzută credință. Despre această piesă, G. Călinescu, primul critic și istoric literar care i-a adus lui Camil Petrescu marea și definitiva reparație (în *Ist. Lit. Rom.*) nesfiindu-se să-i acorde epitete superlative, spune totuși că e „hotărît, o piesă slabă“, adăugînd că autorul „s-a încăpățînat să-și apere banala piesă, care ar fi putut da totuși un bun roman“ (*op. cit.*, p. 663). Bunul roman l-a dat într-un fel gelozia lui Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, cu toate episoadele mondene, petrecerile în localuri de lux, excursiile la țară cu automobilul și manevrele verișoarei de a o plasa mereu pe Ela lîngă G., (exact cum în *Mioara* Ema aranjează prin asemenea tactică aruncarea Mioarei în brațele bogătașului Niculescu-Drumea), care nu fac decît să reia, cu mai multă adîncime și maturitate artistică, scenele similare din *Mioara*. Revolta lui Gheorghidiu contra mizeriei morale, superficialității, snobismului, luxului parvenit și sfidător al afaceriștilor eleganți care îi înstrăi-

Scanned with OKEN Scanner

nează soția, repetă revolta lui Radu din *Mioara*. Trecerea și amplificarea temei acesteia, din piesă în partea întîi a romanului, unde se putea desfășura analitic în adîncime, e revelatoare pentru atitudinea lui Camil Petrescu față de ce se numește „alienarea" ființei umane într-un anumit context social. Poziția lui e, fără îndoială, una de critică socială, dar totodată și una filozofică față de „divertisment" în accepția pascaliană.

Față de această problemă, la Camil Petrescu critica socială e solidară cu implicația ei filozofică și a constituit o preocupare constantă și pasionată în campaniile lui publicistice. Nu e de prisos citarea aici a următorului pasaj dintr-un articol fierbînd de revoltă, în care dezgustul și invectiva asociază într-o splendidă intensitate luciditatea cu pasiunea : „De ce n-am spune că am cetit cu un fior de mîndrie protestul invalizilor noștri ? I-am recunoscut în gestul acesta tocmai pe cei care erau trimiși pe front pentru că erau întregi și mîndri într-o vreme cînd cei care rămîneau acasă erau obligați să facă dovada neputinței lor. Cîte vicii dezgustătoare de conformație intimă, cîtă decrepitudine ascunsă nu au invocat majoritatea bărbaților din țara românească, atunci cînd invalizii de azi treceau în batalioane spre frontieră. E adevărat că toată această decrepitudine era închipuită, adică era o simplă decrepitudine morală. De cîteva ori pe an femeile care se culcă în toată voia cu eroii lașității își aduc aminte că acei care au trecut frumoși spre cîmpurile răscolite de obuze au răni odioase, cicatrice care fac rău fericirii. Și atunci devin generoase. Acostează pe cei care trec grăbiți și le cer pomană pentru invalizi. După ce 2—3 zile, de dimineață pînă seara au terfelit, milogind jalnic, sacrificiul unor oameni întregi, au solicitat milei plictisite și disprețuitoare a celor bogați — și bogat în țara românească înseamnă escroc al permiselor, exploatator al nefericirilor conjugale, trădător de prietenii și credință, suflet de ploșniță în trup de băcan. Femeile noastre sînt totdeauna înclinate spre confuzii. Obișnuite să ia eleganța macroului drept ideal, spiritul chelnerului de varieteu drept inteligență, prezentabilitatea crupierului drept onorabilitate, ele fac cu ușurință și greșeala inversă, aceea de a lua mersul tîrîit al

invalidului drept spinare încovoiată, mizeria lui fizică drept mizerie sufletească". (*Invalizii și chetele*, în „Cuvîntul liber" din 6. VI. 1925). Un alt pasaj dintr-un articol anterior cu un an : „Și totuși, acum cînd e cu desăvîrșire exclus pentru un om care cîștigă 3 000—6 000 de lei pe lună să trăiască omenește, în orașul acesta de parveniți sînt adevărate palate cu saloane largi pline de mobile scumpe, cu covoare, cu etajere încărcate de bibelouri, cu draperii grele și luxuriante. Priviți nenumăratele magazine de covoare și bibelouri de pe Calea Victoriei din ce în ce mai bogate și mai strigătoare. O singură statuetă din cele cîteva zeci înseamnă leafa pe o lună (masa, casa și hainele copiilor adică) a unui magistrat, iar un covor chiria pe jumătate de an. Cine le cumpără ? Ce soi de activitate permite cuiva libertăți de buget de felul acestora ? (*București, Iadul intelectualității*, în „Săptămîna muncii intelectuale" 12. I. 1924).

În *Mioara*, revolta față de aspectul acesta (care apare dealtfel și în *Act venețian* în diatribele lui Pietro Gralla contra lui Cellino și patricienilor Veneției) e climatul în care, prin contrast, se ridică atitudinea oarecum donquijotească a lui Radu. Piesa nu e deloc banală cum o găsește Călinescu și, orice s-ar spune, deși mult supraestimată de autor, e totuși o piesă interesantă și originală. În primul rînd prin felul ambiguu în care e privit Radu, nescutit de o ușoară deriziune, aproape secretă, totuși perceptibilă. În ciuda rolului de „erou" care îi revine, Radu, în care autorul a depus idealurile, exigențele, intransigențele și cavalerismul ce decurg din etica noocrației, este de un donquijotism real dar lipsit de putere. Radu nu e superior ridicul, ca eroul lui Cervantes ; nu e ridicul deloc, ci doar puțin derizoriu ; donquijotismul lui nu e în esență decît un bovarism. Radu e grandilocvent, „se îmbată cu apă rece", se hipostaziază în mare artist, candidat la celebritate și bogăție, dar nu are vocație reală ; decepția sentimentală îl abate de la creație (impulsul creator al adevăraților artiști nu e niciodată frînat și frînt de asemenea decepții, ci din contra, stimulat compensatoriu).

În *Mioara* avem de a face cu mai multe nivele ale bovarismului : cele rudimentare, cu totul joase, ale poe-

tului Tulpină, al domnișoarei Ionescu, Mioarei, și cel elevat al lui Radu. Bovaric în artă și în viață Radu e totuși autentic în ordinea pasională, unde reprezintă încă un caz de amor cavaleresc din seria celor care obsedează opera lui Camil Petrescu. Radu Vălimăreanu e o variantă a lui Andrei Pietraru. Duelul, prin care intră în dramă și care constituie datul inițial al acesteia, are întreaga ratificare morală a autorului, deși (și aceasta ține de ambiguitatea nuanțată a piesei) e implicit tratat și ca efectul unui clișeu al bovarismului social. Reproducînd, ca probă de incomprehensiune, articolul scris de Pamfil Șeicaru după premiera piesei, Camil Petrescu explică gestul lui Radu de a provoca la duel pe Gabrowski : „Nu e nici o taină. E numai obiceiul la popoarele care au ieșit din viața de cort, ca acel căruia i-a fost insultată femeia iubită să se bată în duel cu insultătorul" (*Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, în *Teze și antiteze*, f.a. p. 487). Deliberarea din conștiința lui Radu, înainte de a se hotărî pentru duel, angajează întregul preț moral al vieții și demnității lui ca om și este astfel explicată de autor în lunga paranteză a replicii respective : „Oricum, o dragoste frumoasă și gingașă este un lucru de preț, pentru care ești invidiat și care se apără de poftele celor cinici și grosolani. Altfel, îndrăgostitul nostru ar trebui să se recunoască un bărbat de categoria a doua, sau și mai rău, față de bărbații mai voinici care au drept seniorial la miresele altora. Sentimentul de protecție a femeii este inerent și necesar conștiinței în dragoste. Lipsa unei reacțiuni ar fi fost totuna cu o diminuare morală, cu interzicerea dreptului la fericire, o restrîngere a libertății omenești". (act. I Tabl. I, sc. 9). Tema duelului, motiv central în opera lui Camil Petrescu și implicînd, așa cum am încercat altădată a demonstra, o întreagă metafizică erotică și etică, e proclamată în *Suflete tari* și în *Mioara*. Importanța *Mioarei excede* astfel, din acest fundamental punct de vedere, stricta ei valoare dramaturgică și literară (care și așa e în orice caz deasupra celei care i s-a recunoscut în genere de critică, după cum cea a *Sufletelor tari* e mult dedesubt).

Bovarismul lui Radu este indicat de autor cu intenție și în alegerea numelui, inițial Dîmboviceanu apoi, la sugestia regizorului Soare Z. Soare, pentru a evita o coincidență inoportună, înlocuit cu cel de Vălimăreanu : „Ai acolo pictură idealistă expresionistă, poezie lirică, ai fetele care cîntă la pian, ai o lume întreagă cultivată în limonada sentimentală sau inovatoare. Ne trebuie un nume cu aspect de pseudonim ovreiesc, cum au eroii mai tuturor pieselor românești : Mira Dăianu, Bogdan Stareș, Luminița, Vornicul Vulpe... înțelegi ? Cînd vreau să-i botez serios pe eroii mei ei se numesc Matei, Culai, Ioana, Mitică Popescu etc. Aici trebuie un nume tot atît de indigest ca al eroinei și al celui pe care îl admiră ea : poetul Tulpină. La asta țin foarte mult... Trebuie să găsim deci ceva și pentru Radu“ (*Teze și antiteze*, p. 395—396).

Nuanța de parodie care însoțește (și în fond chiar motivează) drama dă acestei piese nota de ambiguitate care-i face originalitatea.

ALAIN ÎN ROMÂNEȘTE

Avem acum, mulțumită lui N. Steinhardt și Alexandru Baciu, o culegere în adevăr reprezentativă în două volume compacte, din opera unui mare dascăl de umanism, civilizație și democrație : Alain. Gînditorul acesta, care în cîteva mii de pagini nu a scris mult prea multe rînduri de prisos, este un artist de primă forță, posesorul unui stil extraordinar. Nici nu se putea altfel : nimic de folos durabil nu se poate face fără un mare stil. Iar opera lui Alain e mai presus de toate o operă utilă, o operă de superioară pedagogie cum au fost totdeauna și cum nu pot să nu fie cărțile de clasică înțelepciune.

Ca a mai tuturor marilor spirite ale Franței, cota lui Alain este azi scăzută în patria sa ; din cauza asta, pe citite sau nu (alternativă curat retorică) și snobii de aiurea îl găsesc „depășit". Această stupidă expresie etichetează azi marile valori.

Trei sînt elementele principale ale gîndiri lui Alain, toate trei reprezentînd poziții în eclipsă de modă : raționalismul, pozitivismul și eudemonismul. Mai exact, în cazul primelor două, opțiunea lui Alain mergea în primul rînd la Descartes și la Comte, două mari repere ale filosofiei franceze (al treilea fiind Bergson) și numai subsecvent la „școlile" respective, în care, ca totdeauna, catehismele închistează gîndirea. Nu mai puțin însă, opera lui Alain proclamă, prin consecvența ei, validita-

tea și necesitatea raționalismului și pozitivismului ca școli de gîndire, ca discipline ale rigoarei și exactității, ale spiritului lucid și verificator ; în consecință și ale moralei și politicii.

Descartes ca Descartes ; așa „depășit" cum e, discreditul său nu e chiar unanim ; mai sînt unii scriitori, dintre cei cu audiență, care-l invocă fără dispreț și poate că-l și citesc. Dar cu Auguste Comte lucrurile stau rău de tot. Discreditul său e total, absolut pe necitite. E adevărat că pozitivismul a fost compromis de suficiența mărginită a semidocților gen Homais, care, tot pe necitite, îl luaseră ca un panaceu. Evident, nu mai poate fi vorba azi de a adopta sistemul lui Comte (nici Alain dealtminteri nu o face), ci de a-l cunoaște și aprecia corect, în privința construcției și ca bogăție de idei, dintre care măcar unele, nu așa de puține cum s-ar putea crede, ar apărea surprinzător de actuale. E adevărat însă că dacă a citi e necesar nu e totuși și suficient.

Cît despre eudemonie, adică tema fericirii, fundamentală pentru Alain și esențialmente rațională și pozitivă, trebuie astăzi mult curaj și multă inteligență pentru a o susține. De aproape două secole, adică de la romantism încoace, impostura dezolării și prestigiul văicărelii (mai recent și al „durității"), au ajuns să dea fericirii un sentiment de culpabilitate ; e adevărat că de atunci s-a adăogat și istoria secolului nostru, care a făcut fericirea dificilă și aproape clandestină, dar decelabilă în cele mai aparent ingrate contexte. Cîți infatuați n-am întîlnit, așa-zișI „fără iluzii" (unii din ei perfect siniștri) care la auzul cuvîntului „fericire" fac o grimasă de superioritate, cu un aer transcendent, cînd nu-și arogă chiar un rol inchizitorial sau cel puțin reprobator. În însemnările sale Montherlant notează din scrisoarea unei necunoscute : „Sînteți nu știu cum, tot vorbind de fericire ! Femeile behăie de obicei despre fericire, preocupare de ființe mărunte..." * Montherlant comentează :

---

* Necunoscuta adăoga : „...Fiul meu, 20 de ani, intrat în Bach cum se intră în mănăstire, zice : dacă pot ajunge să cînt ca lumea o fugă de Bach, viața mea are un sens". Acest gen de idioție austeră impune o admirație grozavă.

„Să ne păzească Dumnezeu de cei care nu iubesc fericirea ! Dintre ei se recrutează indivizii periculoşi". (*Va jouer avec cette poussière*, Gallimard 1966, p. 81—82). În adevăr, să ne ferim de cei care disprețuiesc fericirea ca de cei mai pernicioşi demenţi. Disprețul acesta e un simptom sigur de inumanitate şi de setea de a tiraniza. Dealtfel căutarea fericirii nu înseamnă deloc nici egoism nici beatitudine optimistă şi orbire asupra lumii şi vieţii ; egoismul nu e capabil decît de agrement, nu de fericire ; lumea şi viaţa sînt pline de rele şi de răutăţi, faţă de care optimismul e minciună şi laşitate, dar pe care fericirea le poate birui şi transfigura. Nici Epicur şi nici Stoicii, care au întemeiat eudemonismul, nu erau optimişti, iar preceptul *carpe diem !* aparţine lucidității eliberată de iluzii.

Chiar dacă în *Propos sur le bonheur* Alain propune uneori nişte soluţii cumva înrudite cu metoda Coué, toată opera lui învaţă că fericirea e esenţialmente o problemă de inteligenţă şi curaj, adică de luciditatea discernerii şanselor ei în cotidian şi de îndrăzneala de a decide în consecinţă ; că nu trebuie disprețuit efemerul, fericirea fiind făcută din „eternităţi de o clipă" ; că fericirea nu e o pleaşcă omogenă şi lăbărţată ca aluatul, nu e o himeră a insatisfacţiei şi a minţilor leneşe, nu e ce se numeşte o „baftă" căzută din cer, dar e, totuşi, un har, adică un talent, care, ca orice talent, trebuie cultivat, strunit, şi, tot ca orice talent, implică risc, inspiră aversiuni, eventual persecuţie ; că fericirea e o virtute, uneori aprigă, iar dacă e, fără îndoială, ajutată şi de noroc, acesta *se plăteşte*. Preţul e totdeauna foarte mare, dar e o nebunie a-l economisi.

Meritul celor doi scriitori care ne-au dat (prima oară, dacă nu greşesc) un Alain în româneşte este inteligenţa cu care au ales textele. Nu era deloc uşor ca dintr-o operă atît de vastă şi acoperind atîtea domenii ale umanului să se selecteze texte care, în două volume, să nu lase deoparte aproape nimic esenţial, deşi Alain, cum spuneam, nu a scris exagerat de multe rînduri de prisos. Cititorul acestor două volume ajunge să cunoască pe Alain ca artist, adică pe portretistul din marea tradiţie clasică, strălucit memorialist (*Souvenirs concernant*

Scanned with OKEN Scanner

Jules Lagneau), pe Alain criticul literar și de artă, pe estetician, economist, pedagog (*Propos sur l'éducation* e o carte pasionantă), pe sociolog, pe teoreticianul cunoașterii *(Entretiens au bord de la mer)* și pe marele moralist, demn urmaș al lui Montaigne. Fără a mai vorbi de filosof, adică de iubitorul de înțelepciune, care e prezent în fiece pagină.

Dificultatea traducerii era neînchipuită. Stilul familiar, dar încordat al lui Alain nu e numai de o extremă concizie ci de multe ori de-a dreptul eliptic, folosind la maximum intraductibilele resurse de sintetizare specifice limbii franceze ; afară de aceasta, citatele (numeroase) sînt fără trimiteri, adevărate *colles* pentru cititor și pretinzînd traducătorului o erudiție, o răbdare și o migală a cercetării greu de imaginat. Scrupulul de exactitate lexicală de care au dat dovadă traducătorii este exemplar (deși, după opinia mea, s-au constrîns la un excesiv purism, ceea ce deseori împiedică fluența și firescul expresiei), iar discreția și arta cu care și-au disimulat efortul reprezintă o rară eleganță intelectuală.

Scanned with OKEN Scanner

CONFRUNTĂRI EUROPENE

Titlul cu sunet de castagnete *(Olé ! España)*, sub care și-a publicat Adrian Marino însemnările călătoriei sale iberice, are, cred, o intenție ironică, poate chiar autoironică ; exclamația aceasta, dincolo de stridența ei ca atare, e așa de puțin concordantă cu personalitatea cunoscută a proferatorului ei, încît dă o impresie de travesti burlesc, de *portrait-souvenir* în decor de recuzită. Încă de la începutul cărții autorul își anunță o licență față de sine însuși, un concediu luat de la cărturărie și bibliotecă : „...prima operație mentală a «turismului intelectual» în Spania este purificarea pe cît posibil de elemente livrești și literare, ieșirea din «cultură» și intrarea în «viața imediată».“ Bineînțeles, lucrul acesta nu îi reușește decît în parte, în mică parte, aproape deloc, dar tocmai quasi-eșecul tentativei îi dă cărții nu numai farmecul dar și confirmarea ei interioară. De fapt, pentru un intelectual, adică pentru un om cu nevoia cunoașterii și înțelegerii, nu există „viață imediată“ ; conceptul acesta este un produs *mediat* al minții. Dealtfel chiar în fraza citată autorul vorbește de „operație mentală“ și de „turism *intelectual*“.

În recent apărutele sale *Carnete europene*, Adrian Marino revine la punctul său firesc de vedere : „N-am înțeles și probabil nu voi înțelege niciodată de ce «viața», în țară sau străinătate, s-ar limita la o serie de satisfacții imediate, la emoțiile cele mai banale ale exis-

tenței zilnice. De ce un jurnal devine «plin de viață» numai cînd consemnează astfel de impresii iar atunci cînd notează fapte de artă și cultură, acte de cunoaștere și fragmente de autobiografie spirituală, el încetează de a mai participa la viață.“ (p. 9). Rîndurile acestea amintesc de Mircea Eliade care, în preambulul romanului său „indirect“ *Șantier*, se întreba de ce ar fi roman istoria unui adulter, dar nu și istoria unei experiențe a spiritului. Din ce în ce mai agasat (și cu drept cuvînt), Adrian Marino revine la atac pe această temă : „Trăirea culturii ca formă de viață, revitalizarea sa prin participare și transpunere pune din plin problema «livrescului», calul de bătaie al publiciștilor inculți, obsedați de «viață», concept echivalent în concepția lor frustă cu percepția naivă și needucată. Tema, într-adevăr, mă agasează. Cine a băgat în cap unora (întrebare repetată) că «viață» înseamnă doar a căsca gura și a te feri de toate implicațiile culturale ale existenței, este greu de știut. O prejudecată desigur, ca multe altele. Dar și o problemă de lipsă de tradiție culturală, efect al unui «model cultural» restrictiv, să-i spunem de tip «agrar» (p. 40). Perfect justificată și binevenită această punere la punct. E într-adevăr excedantă invocarea „vieții“ împotriva „livrescului“, recte împotriva culturii intelectuale. Acest „vitalism“ sau mai exact această biolatrie nu e altceva decît lenea minții și în ultimă instanță recuzarea omenescului, căci trebuie să se înțeleagă odată că nu poate fi omenească viața cu excluderea cărților. O societate omenească nu se constituie ca atare decît cînd își dă o lege, cea ce înseamnă formulare textuală, deci carte, indiferent dacă e scrisă sau nu ; și o „legendă“ (propriu-zis : „de citit“). Fără lege și legendă nu există societate umană, deci cultură, ci numai agregate de hominieni. „Umanitatea este prin esență livrescă. Ea nu poate fi decît livrescă“, spune Marino (p. 41) și nu pot decît să-l aprob fără rezerve. Cuvîntul „livresc“, inventat de Montaigne cu intenție peiorativă la adresa pedantismului dogmatic, a căpătat prin uz o nuanță contrarie, de superioară suculență intelectuală asociată cu acea *skepsis* cognitivă și eliberatoare a umanismului. Cei mai iluștri dascăli de viață și de voluptate, Rabelais, Montaigne,

Scanned with OKEN Scanner

Goethe, pentru a nu-i pomeni decît pe aceştia, sînt totodată printre autorii cei mai „livreşti“ şi poate tocmai prin aceasta atît de plini de sevă. Fuga de livresc se însoţeşte de obicei cu diverse forme de vandalism sentimental, de idilism leneş şi ipocrit şi cu o demagogie a ignarităţii nu rareori agresivă. Diagnosticul lui Marino denunţînd la sursa acestei fobii un „model restrictiv“ de tip „agrar“ e cît se poate de just şi demn de toată atenţia : un vechi, recurent şi îndărătnic obscurantism se ascunde sub fobia livrescului, chiar dacă-şi dă cine ştie ce aere de „autenticitate“, „spontaneitate“, „neconformism“, „iconoclastie“ etc. Adrian Marino îşi accentuează şi mai mult ireductibilitatea punctului său de vedere, declarînd : „Sînt categoric, în cazul scriitorilor şi intelectualilor, împotriva călătoriei empirice, haotice, de simplă destindere... O cultură se cunoaşte din interior, nu hoinărind pe stradă, omorînd timpul prin *hall*-uri şi baruri“ (p. 39—40). Aici ar fi de introdus o remarcă, pe care de altfel am mai făcut-o la început : poate oare un intelectual (nu orice „scriitor“, dar un intelectual autentic) face, chiar dacă vrea, o asemenea călătorie debusolată şi fără noimă (= gr. *noema*) ? E de presupus ca în planul imediat, comun, el să se comporte spontan şi firesc, ca orice om normal, cu reacţii de temperament, humorale şi afective, dar experienţa sa, oricît de participativă la „viaţa“ anonimă, nu rămîne mai puţin un act de cunoaştere şi de integrare reflexivă în sfera culturii. Trebuie spus că pentru călătorul străin, mai ales intelectual, strada face parte din „interiorul“ unei culturi, iar acele „note de antropologie socială“ pe care le recomandă Marino (p. 10) se obţin şi prin „metoda“ flaneriei receptive şi perspicace. Goethe căscînd gura pe stradă a dat cea mai „veridică şi profundă interpretare a carnavalului din Roma“ (M. Bahtin).

Apetenţa cărturărească a lui Adrian Marino, metodică şi exultantă, cu rezultate considerabile, îi dă un tonus existenţial ridicat, ce nu rareori se nimereşte în contratimp cu blazarea sau spiritul de rutină al celorlalţi. De unde frecvente iritaţii, amărăciuni şi recriminări, asemănătoare oarecum cu ale lui Iorga. Adrian Marino nu se poate stăpîni de a se da ca exemplu, de a se auto-cita

Scanned with OKEN Scanner

și de a-și manifesta cu cele mai abstracte ocaziuni susceptibilitățile amorului propriu. Unii, „maliţioşii", pot să se amuze pe seama lui, îl pot socoti plin de sine, egocentric, vanitos etc. Eu nu văd în această slăbiciune decît dovada unei profunde bune credinţe şi a conştiinţei, firesc entuziastă, de a fi dat o *operă* realmente impunătoare. De nenumărate ori se întîlnesc în scrisul său propoziţii ca : „nu pretind că sînt infailibil", „poate nu am dreptate" etc., şi rezerva că ceea ce a realizat e desigur „perfectibil", eventual „amendabil". Cuvintele : „modestia care mă caracterizează" (p. 25) sînt poate o auto-ironie, dar nu sînt în fond lipsite de îndreptăţire. G. Călinescu scria undeva despre oamenii constructivi : „Spiritul lor se pierde în acţiune şi dacă vorbesc despre ei asta e un semn de vigoare, de optimism". Adrian Marino e din categoria acestor creatori plini de candoare *qui prêtent le flanc aux rieurs :* „...multe bune intenţii şi entuziasme (recunosc, mereu naive, inocente) mi-au fost tăiate de la început, fără menajamente", mărturiseşte el (p. 48). E de înţeles că animat de mari proiecte, plin de conştiinţa „operei" şi a unei „misiuni", doritor de a vedea cultura românească recunoscută la cota internaţională la care virtual poate pretinde, el se revendică de la paşoptism : „Am o reală admiraţie pentru elanul, puritatea, idealismul, entuziasmul, spiritul vizionar-constructiv al acelei epoci de început care credea cu tărie în afirmarea europeană a ţărilor noastre şi acţiona în consecinţă. Prezenţa românească în străinătate, înainte şi mai ales după 1848 a rămas pînă azi o pagină unică pe care «spiritul critic» junimist n-a scris-o niciodată" (p. 56). Singura obiecţie pe care i-aş aduce-o este că nu mai are sens astăzi alternativa „paşoptism"/„junimism", că în definitiv junimismul nu a fost decît firească şi consecventa urmare a paşoptismului, în acelaşi spirit european, în fond de „sincronism", criticismul său nefiind altceva decît exigenţa unui nivel realmente „competitiv". Lovinescu a echilibrat lucrurile cu *Istoria civilizaţiei române moderne* şi cu volumele sale despre Maiorescu şi junimişti. Cît despre prezenţa românească în străinătate, n-ar trebui uitat faptul că junimismul, respectiv Zizin Cantacuzino impulsionat de Maiorescu, a

Scanned with OKEN Scanner

dar acum un secol Franței (și prin ea tuturor zonelor ei de iradiere culturală) traducerea lui Schopenhauer, contribuind la voga în epocă a acestui filosof (versiune pe care Nietzsche, desigur din galomanie și spirit de contradicție, o declara superioară originalului).

Printre cele mai penibile probe pentru amorul propriu al lui Marino se pare că a fost, la Geneva, stagiul de audient, cu obligații de școlaritate, la cursurile și seminariile lui Roland Barthes. Recursul la umor, fie doar „latent" (p. 180), nu pare să fi fost un suficient exutoriu pentru această mortifiantă experiență. Dovadă : „...nu puteam în nici un caz uita că depășisem o anumită vîrstă, publicasem în țară cîteva volume, încheiasem primul volum din *Dicționar de idei literare*, aveam un sistem propriu de referințe și de reflexie critică... aveam conștiința foarte vie că sînt totuși un autor român, în parte realizat și nu acceptam nici în conștiința mea și nici măcar formal statutul minor de student, bursier... De unde o serie de raporturi artificiale, constrînse, de crispări interioare, de gesturi stîngace, de totală neintegrare în această ambianță care nu era a mea, pe care n-o meritam și pe care o visasem cu totul altfel" (p. 178). Rînduri scrise evident cu sufletul ulcerat, dar nu mă îndoiesc că la recitirea lor, la un moment dat, autorul se va amuza tot atît de bine ca orișicare dintre „maliționși". În schimb opiniile asupra lui Barthes, extrem de severe, dar impecabil obiective, motivate, de o perfectă justețe, sînt fireasca expresie a unui spirit liber de inducțiile și teroarea snobismului intelectual, cu riscul de a șoca, la noi, pe întîrziații *suiveurs* ai acestui subțil, briliant, dar în definitiv fastidios sofist. Același risc și-l asumă și declarînd : „Nu este de admis, intelectual vorbind... a crede că o mediocră (și greșită) *Introducere în literatura fantastică* de T. Todorov este o adevărată autoritate în materie" (p. 187—188). Absolut de acord.

Adran Marino este un remarcabil comentator al artelor plastice, îndeosebi al picturii. Rîndurile despre Paul Klee și despre Mondrian, de exemplu, sînt de o fină și precisă interpretare, adecvată, deloc „literară", dovedind un ochi sigur, o sensibilitate inteligent educată ; cele despre Rubens de o mare pertinență și foarte cura-

Scanned with OKEN Scanner

joase azi, cînd snobismul estetic strîmbă din nas la geniul marelui artist flamand.

Stilul lui Marino este direct, neelaborat, foarte viu și exact, stendhalian aș spune, dacă nu ar fi expresia unei naturi mult mai puțin flegmatice. Am sentimentul că scrie *currente calami*, fără a se opri la alegerea cuvintelor, de unde fatal unele inadvertențe, dar și o deosebit de cuceritoare vibrație omenească.

Scanned with OKEN Scanner

UMANISM ȘI MONUMENTE

O colectivitate nu e umană cu adevărat decît dacă atinge un nivel uman, adică vădește o conștiință și un stil. Asta înseamnă că ea are exact atîta valoare și atîta drept la istorie cît pot revendica monumentele ei. Fără monumente, o colectivitate nu e umană, dincolo de biologic, decît cel mult virtual. Rangul uman se afirmă în crearea de monumente și se confirmă prin conservarea lor.

Monumentele pot fi utilitare sau nu, dar ele neapărat fac apel la conștiința comunității și îi exprimă geniul. Fie că scopul lor prim e administrativ, judiciar, comercial, cultual, cultural sau pur estetic, finalitatea lor ultimă e în toate cazurile de resortul conștiinței : a se impune contemplării, reculegerii și meditației, a impune o ținută, adică autoritatea unui stil. Stilul nu e o superfluă garnitură, așa cum unii cred, el este expresia substanțială și funcțională a geniului imanent și este funciarmente moral (în accepția originară a acestui cuvînt). Un monument lipsit de stil e mult mai rău decît nimic, e o deriziune abjectă, poluarea unei porțiuni de univers.

Stilul se inventă în adevăr, dar nu se obține la comandă. Trebuie geniu. Manifestările individuale sau colective ale geniului și relația dintre ele sînt un fenomen complex și dealtminteri cercetat : nu e locul acum să-l discutăm. Să amintim doar atît : primitivitatea e capabilă de monumental, barbaria însă nu. Barbaria are în-

Scanned with OKEN Scanner

stinctiv oroare de monumente și nu poate rezista plăcerii de a le mutila. Tot atîta oroare îi inspiră și geniul, pe care, de îndată ce poate, îl reduce, prin orice mijloace, la tăcere. Nu mai puțină oroare îi inspiră natura : orice prilej îi e bun pentru tăierea pomilor și denaturarea peisajului.

Barbaria subzistă cronic și nu numai latent în sînul civilizației ; deși mai mult sau mai puțin izolate, specimenele ei nu sînt puține și se manifestă nu rareori și sub forma funcționărească și tehnocratică. Sub această formă, conștient sau nu, acțiunile ei pot avea consecințe publice ireparabile, cum s-a întîmplat și la noi în trecut cu turnul Colței sau cu alte vestigii istorice, iar în ultimele decenii cu operele statuare ale lui Mestrovici, cu Muzeul Simu, casa Maiorescu, biserica Enei, sau la Iași, cu Academia Mihăileană.

Acum, un proiect de sistematizare al orașului Tg. Jiu amenință cu sufocarea ansamblul monumental al lui Brâncuși. E o chestiune de conștiință civică, deci un imperativ politic, de a denunța vandalismul implicit al unui atare proiect, oricît de oneste sau de naive i-ar fi fost intențiile, oricît de obiective criteriile pe care s-a întemeiat. E o chestiune în care umanismul socialist și apartenența la civilizația lumii sînt angajate direct.

Fără îndoială că monumentele nu trebuie segregate de ambianța vitală și de contextul social pe care le reprezintă. Există un soi de extaz obliterant, o pietate nostalgică și leșinată, care tinde să inhibe familiaritatea societății față de propriile ei monumente. E mult fariseism, poate inocent, în pietatea aceasta. La noi, de o vreme Brâncuși a devenit obiectul unei asemenea devoțiuni. Vedem Coloana infinită reprodusă pe cutii de bomboane ca mai înainte Ciobănașul lui Grigorescu. Se proferează și se scrie în legătură cu Brâncuși o întreagă frazeologie pășunist-abstracționistă, ce se bucură de imunitate logică și lexicală. (Excepție face temeinicul și sobrul studiu al lui Barbu Brezianu). Fadoarea acestor extazieri verbale și convenționale viciază raportul viu și real al spiritului public cu opera de geniu. În Italia mai cu seamă se poate vedea ce firesc se învecinează cele mai moderne construcții cu edificiile baroce, romanice sau antice sau

Scanned with OKEN Scanner

cît de bine augustele piețe și monumente acceptă afișele publicitare, snack-barurile, braseriile și sediile comerciale. Asta e de fapt civilizația în manifestarea ei vie și activă.

Sînt totuși monumente concepute într-un spațiu distinct, într-o ambianță staționară. Dintre acestea face parte și ansamblul de la Tg. Jiu. Se știe că alegerea locului pentru edificarea unui monument nu e indiferentă. Ea e comandată de o anume viziune spațială și de un anumit sentiment al timpului, de o intuiție fundamentală îndelung căutată și precis determinată. (De aceea, ușurința cu care arhitecții și urbaniștii concep astăzi demontarea și transferarea în alt loc a unui monument reprezintă un punct de vedere tehnic de o îngrijorătoare suficiență și de o minoră știință a răspunderii). Dacă spațiul ales de Brâncuși pentru ansamblul său monumental de pe malul Jiului ar ajunge să fie modificat sau obturat printr-o sistematizare urbană ce nu-i înțelege primatul obligatoriu, consecința nu poate fi decît sufocarea acelui ansamblu, anihilarea efectului său monumental, deci mutilarea iremediabilă a unei creații a geniului uman și românesc. Sîntem în fața lumii întregi depozitarii responsabili ai acestei creații. Nimic și nimeni nu ne va putea vreodată absolvi de faptul că n-am fost capabili s-o conservăm. Nimic și nimeni nu ne va putea absolvi de a fi tăcut cît mai era încă timp. Repet : e o chestiune în care umanismul socialist și apartenența la civilizația lumii sînt angajate direct.

Scanned with OKEN Scanner

MELANCOLIA PĂMÎNTULUI

Celui ce se încumetă acum să aştearnă pe hîrtie aceste cîteva gînduri despre artistul de la a cărui naştere se împlinesc o sută treizeci de ani, i s-a întîmplat mai demult să scrie negru pe alb şi să dea la tipar, într-un anumit context, următoarele cuvinte cu privire la Theodor Pallady : „Îl socoteam (cum îl socot şi azi) cel mai mare pictor român, ţinînd seamă şi de Grigorescu, şi de Andreescu, şi de Luchian, şi de Petraşcu". Admiraţia faţă de Pallady nu i-a scăzut de-atunci autorului acestor rînduri nici cu o iotă, dar fraza aceasta i se pare astăzi nedreaptă faţă de ceilalţi. Oricît de „mare" ar fi un creator, e imprudent să cedezi ispitei (care e în fond o tendinţă reducţionistă) de a-i atribui, ca să zic aşa, un monopol. Nichita Stănescu spunea odată : „Vai de literatura care îl are pe 'cel mai mare' !" Desigur, există Shakespeare ; există Dante ; există Homer. Dar mai există şi tragicii greci, trei la număr, mai există Goethe şi Hölderlin, Tolstoi şi Dostoievski, Balzac şi Molière ; ce sens ar avea să le măsurăm diferenţele „la gramaj" ? Mărimea lor nu e de ordinul finitului. La noi, desigur, pentru încă multă vreme (eu cred că pentru totdeauna) Eminescu e „cel mai mare" ca poet, dar a-i extinde preeminenţa asupra culturii noastre ca totalitate înseamnă a vicia perspectiva acesteia, în care mai există, la paritate, cel puţin Caragiale, Haşdeu, Iorga, Sadoveanu.

Scanned with OKEN Scanner

Între cei cinci pictori pomeniți mai sus, prioritatea lui Grigorescu nu este numai cronologică ; opinia generală îi atribuie o supremație legată de statutul său de artist național. Sînt totuși nu puțini oameni de gust care i-l preferă pe Andreescu. Preferința aceasta, dincolo de posibilele ei motivări intrinseci, are probabil și un caracter de reacție față de ceea ce poate părea la Grigorescu oarecum oficial, didactic, cu nuanța semănătoristă pe care i-a atribuit-o Vlahuță și pe care stereotipia carelor cu boi din ultima perioadă și prea idilicii săi ciobănași nu puteau decît s-o întărească. Credința mea este că în fond între cei cinci artiști, dacă există, firește, deosebiri profunde, nu există în schimb diferențe *calitative* ; în planul valorilor ei se află la paritate. Confruntările și eventuala alternativă a preferinței se fac însă de obicei numai între Grigorescu și Andreescu, ceea ce e firesc, avînd în vedere nu numai faptul că au fost contemporani și au instaurat sincron pictura românească la nivelul major, european (ceea ce însemna atunci, ca și mai tîrziu, francez), ci și, mai cu seamă, faptul că, deși radical deosebiți ca esență, au mers pe drumuri apropiate, ce s-au întîlnit și cîteodată suprapus aparent. Deși ar trebui să-l putem în sfîrșit considera pe Andreescu în el însuși ca o valoare eminentă și nesubordonabilă, confruntarea cu Grigorescu este încă necesară, deoarece, neexistînd între ei un contrast frapant (ca de pildă între Petrașcu și Pallady), confuziile și inadecvările de apreciere nu sînt totdeauna ușor de evitat. *Mutatis mutandis*, deși în fond mult mai grosolane, aceste confuzii nu sînt fără analogie cu cele ce se fac între Matisse și Pallady ; arta celui de al doilea a trecut la un moment dat, într-adevăr, prin modalități parcurse de primul, dar esența interioară, sentimentul funciar ireductibil, al artei fiecăruia din ei, diferă fundamental, al românului fiind însă, firește, insezisabil francezilor, care nu reținde decît aspectele „francofone“ ce le sînt, evident, familiare. Cam același lucru se petrece și cu Andreescu în ochii criticilor francezi și în genere străini. Lucrul este firesc, nu e cazul să ne iritățm, dar ne revine nouă să lămurim lucrurile.

Scanned with OKEN Scanner

La noi însă, între români, ne izbim din capul locului de o situaţie ce nu poate fi eludată, anume că Grigorescu este, fără discuţie, artistul naţional, ceea ce, din motivele arătate, constituie un handicap numai pentru Andreescu, nu şi pentru ceilalţi trei. În ce constă, ce anume determină statutul de „artist naţional“ ? Evident, el nu e posibil decît în cazul unui artist de geniu, dar geniul nu e totuşi suficient pentru aceasta ; pe de altă parte, nu presupune un plus de „valoare“ în sensul calităţii pur estetice ; Victor Hugo este indiscutabil poetul naţional al Franţei, ceea ce un Baudelaire sau un Rimbaud nu pot fi, nu numai pentru că o asemenea preeminenţă o deţine numai unul singur *(Hugo, hélas !)*, ci şi din anumite motive pe temeiul cărora acest statut se conferă. Care sînt acestea ? Ţin ele de o anumită tematică ? La un moment dat, la noi, poetul naţional părea să fie Alecsandri, dar de îndată ce Eminescu s-a impus în conştiinţa publică, s-a impus ca poet naţional, demiţîndu-şi predecesorul din această funcţie. Totuşi Alecsandri, aşa cum a arătat Maiorescu în *Poeţi şi critici*, răspunsese cu opera lui tuturor comandamentelor naţiei în momentul respectiv : dăduse o dramaturgie naţională, cîntase Unirea, cîntase lupta pentru neatîrnare. Eminescu a făcut însă altceva : a refăurit în chip superior şi paradigmatic limba naţiei şi i-a dat o expresie artistică şi o cuprindere intelectuală demne de o naţie suverană, participantă la cultura Europei şi lumii. Grigoresc a pictat scene din Războiul de Independenţă într-un limbaj artistic incomparabil superior celui în care o făcuse Alecsandri. Dar, ca şi Eminescu în poezie, Grigorescu a refăurit limbajul artistic al picturii noastre, evident nu *ex nihilo*, ci pe un teren pregătit de cîţiva antecesori foarte stimabili, chiar dacă nu de aceeaşi anvergură, Aman de pildă. Dar la această refăurire de limbaj a contribuit în egală măsură şi în acelaşi timp Andreescu. Calitatea de artist naţional i-a revenit lui Grigorescu fiindcă trebuia să-i revină numai unuia, iar el a avut, pe lîngă calitatea strict artistică, prin care Andreescu nu e întru nimic mai prejos, o serie de avantaje obiective de natură a-l favoriza ; principalul a fost faptul că viaţa i-a permis să elaboreze o operă mult mai vastă cantitativ şi mai variată ca teme

Scanned with OKEN Scanner

și modalități. Aria sa de cuprindere a fost mai bogată. Dar se impun cîteva observații sau, mai exact, dacă mi se permite aceasta ca nespecialist, se impun cîteva puneri la punct pe care aș dori să le propun istoricilor de artă și, bineînțeles, publicului. Ele nu sînt dealtminteri originale și nu pretind decît a insera poate unele mici nuanțe în exegeza andreesciană de la Al. Busuioceanu pînă la omul care de trei decenii îi consacră artistului un studiu monumental ; l-am numit pe Radu Bogdan.

În primul rînd, raliindu-mă la opinia acestuia, cred că Andreescu, deși mai tînăr, nu trebuie socotit un urmaș al lui Grigorescu ci un colateral de același rang. Formația amîndurora în cadrul școlii de la Barbizon, cu rezultate decisive și egal admirabile, nu a avut loc, e adevărat, chiar în același timp, Andreescu nemaiapucînd în viață pe nici unul dintre barbizoniștii de seamă. Dar intervalul de timp care separă prima sosire acolo a lui Grigorescu de cea a lui Andreescu nu poate da acestei succesiuni sensul unei filiații ci numai pe acela al asumării acelorași date formative, pe cont propriu. Andreescu a fost, desigur, primul emul de anvergură al înaintașului său, l-a admirat, i-a asimilat procedeele, a mers în consens cu el în interesul față de noile orientări aduse de impresioniști, dar viziunea, stilul, structura artistică îi erau proprii și constituite din capul locului, anterior contactului cu arta oricărui maestru și au rămas și pe urmă netributare nimănui.

Mai departe, aș crede că dacă Andreescu nu este „genealogic", ca să zic așa, un descendent al lui Grigorescu ci, cum spuneam, un colateral, el marchează totuși, în istoria spiritului mai mult decît în a artei propriu-zis, la noi, o etapă mai avansată, nu aș zice mai „modernă", fiindcă în definitiv amîndoi sînt contemporanii impresionismului, dar o etapă ce anticipă (cu mijloace plastice, bineînțeles) poziții mai tîrzii ale orientărilor spiritului european. Nu pot formula foarte limpede această idee ; voi încerca să o sugerez.

Pictura lui Andreescu impune în primul rînd, în mod foarte pregnant, un profund sentiment de tăcere. Simțul comun nu ar autoriza o asemenea afirmație ca notă distinctivă pentru o operă de pictură, întrucît, concret vor-

Scanned with OKEN Scanner

bind, toate artele plastice sînt tăcute prin natura lor. Dar e de netăgăduit, și e dealtminteri un loc comun, faptul că unele „vorbesc", au uneori o exuberanță vitală, alteori un dramatism (nu mă refer la un dramatism în ordine tematică, ci în ordine strictă a limbajului plastic, ceea ce nu exclude un anumit timbru existențial). S-a putut vorbi și în cazul lui Andreescu de „dramatism", dar pe lîngă că nu e o trăsătură suficient de distinctivă, adică nu-l circumscrie în chip strict și deosebitor (nu i-a spus Delavrancea lui Petrașcu că își „dramatizează" motivele ? afară de asta, André Lhote a vorbit într-un loc de „drama tehnică" referindu-se la acțiunea „facerii" oricărei opere plastice), nu aș crede nici că acest termen se aplică în speță destul de exact. Adînca tăcere pe care o sugerează pictura lui Andreescu este legată de esența melancoliei ca sentiment fundamental al artei sale. Melancolia nu poate fi dramatică, ea este reflexivă. Desigur, ea nu exclude un eventual sens dramatic potențial, sau, dimpotrivă, consumat anterior, cu care se poate asocia în anumite contexte dar care-i este străin prin esență. Contemplarea, meditația, tăcerea, solitudinea sînt atitudinile proprii ale melancoliei, care nu e numai de natură humorală, cum ar indica-o etimologia termenului, ci este o dispoziție a spiritului, un mod interior de cunoaștere. Ea este o apercepere a temporalității și a caracterului ei tranzitoriu, ireversibil. Dar ea poate lua uneori aspecte mai mult sau mai puțin demonstrative, nu rareori cu accente de autocomplezență și chiar ostentație ; există o poetică a melancoliei, de tip, aș zice, romantic, care-i inoculează o subtilă și insidioasă voluptate. Nu e nimic peiorativ în remarca aceasta. Dar în cazul lui Andreescu melancolia nu este de tip romantic. Melancolia andreesciană este de o ireductibilă austeritate. Chiar și tăcerea, în melancolia romantică, are un caracter „elocvent", dacă mi se admite acest prea uzat oximoron. Tăcerea este la Andreescu atît de grea, atît de statornică, încît totul, chiar și cele mai atrăgătoare și pline de farmec imagini sau culori stau sub apăsarea ei, de pildă o portocală descojită sau ochii albaștri-violet ai unui portret de fată. Materialitatea lucrurilor, concretețea lor, consistența lor plină de seve vitale, de pigmentație strălucitoare, sînt

Scanned with OKEN Scanner

captate, transpuse în pictură cu atîta atenţie şi fervoare mută, tocmai pentru că artistul ştie cît sînt de efemere, ştie că totul stă sub fatalitatea timpului trecător. Fiinţă şi temporalitate, *Sein und Zeit*, ar putea fi titlul generic al artei lui Andreescu.

Melancolia şi solitudinea andreesciană, coroborate şi cu noţiunea de gravitate, la care voi reveni şi eu puţin mai încolo, fac obiectul unei analize dusă de Radu Bogdan pînă la ultimele consecinţe, sau în tot cazul foarte departe *. Am vorbit adineaori de „fervoare mută", dar nu muţenia ci tăcerea, o tăcere obstinată, caracterizează arta lui Andreescu, impunîndu-se implacabil. De aceea nu-mi pare acceptabilă apropierea ce s-a propus, şi mai demult şi mai recent, între Andreescu şi Bacovia. Poezia lui Bacovia se naşte din efortul de a surmonta opresiunile unui progresiv mutism ; laconismul său vine din năzuinţa disperată de a apuca să spună ceva, — ceva esenţial, ce începe greu în succintele sintagme pe care ajunge să le articuleze. E o dorinţă, o nevoie presantă de a investi modicitatea forţată a expresiei cu un maxim posibil de comunicare, căreia aprehensiunea împiedicării îi imprimă un caracter eliptic şi discontinuu. Demersul lui Andreescu e invers. El nu are de luptat cu o amuţire opresivă, ci asumă tăcerea ca disciplină, legată în mod necesar de continuitatea travaliului artistic. Tăcerea sa e deci efectul voinţei ; pe de altă parte, ea rezultă şi din atitudinea reflexivă, din melancolia şi reculegerea contemplaţiei. La Andreescu nu ne întîmpină anxietăţile bolii, nici obsesia extincţiei, ca la Bacovia (deşi pictorul a fost răpus de ftizie în plină tinereţe), dar găsim în opera lui sentimentul efemerităţii lucrurilor, conştiinţa provizoratului existenţei, de unde şi respectul său pentru cele mai modeste forme ale acesteia, decelarea frumuseţii imanente a realului în fenomenalitatea cea mai umilă. Ceea ce Andreescu şi Bacovia au într-adevăr comun este în primul rînd extrema concentrare, esenţializarea fără de rest a expresiei artistice, obţinută de fiecare din cei doi prin demersuri şi din aşezări ra-

* În volumul II, aflat la această oră sub tipar, al monografiei consacrate artistului.

Scanned with OKEN Scanner

dical diferite. În al doilea rînd există, în planuri exterioare, anumite similitudini între ei în ce privește cadrul, nu cel tematic ci acela al motivelor ; margini de tîrg, zăvoaie, amurguri violete etc. Așadar, și în punctul acesta, al presupusei afinități între Bacovia și Andreescu, mă raliez la punctul de vedere al lui Radu Bogdan, care o respinge ; mă raliez însă la acest punct de vedere fără a contesta puterea de sugestie cu care Ion Frunzetti a propus, mai demult, o comparație ce era totuși ispititoare.

Sentimentul andreescian al efemerității și, deci, al dreptului lucrurilor și ființelor la o atenție plină de reculegere, se ancorează și își găsește, într-un fel, o compensație, în permanența elementului fundamental al inspirației și meditației artistului, anume pămîntul. Pe lîngă sugestia pe care ne-o oferă titlul cărții germane de filosofie pomenit puțin mai înainte, mai există două titluri, franceze de astă dată, care s-ar putea aplica lui Andreescu (numai titlurile, nu și cuprinsul cărților), anume : *La terre et les rêveries de la volonté* și *La terre et les rêveries du repos,* ale lui Bachelard. Pămîntul, cu densitatea sa, cu ponderea, cu metamorfozele și cu unitatea sa fundamentală, acesta este elementul subiacent al viziunii și gîndirii artistice a lui Andreescu. Totul stă, totul așteaptă ; totul aparține pămîntului, din care s-a ivit și în care se întoarce. De aici vine impresia de „gravitate" pe care o dă arta lui Andreescu ; Radu Bogdan insistă cu drept cuvînt asupra acestei trăsături definitorii a operei artistului. Aș adăuga considerațiilor sale asupra acestei noțiuni și accepția strictă a termenului de „gravitate", sensul de adunare centripetă a lucrurilor, apăsarea lor către centrul pămîntului. Există o rezistență, o soliditate, o trăinicie, pe care o simțim dincolo de natura trecătoare a lucrurilor, în viziunea lui Andreescu. Cuvîntul „gravitate" denumește atît ponderea materiei cît și o anumită pondere a spiritului atras, ca și corpurile, către centrul unde totul se adună, se strînge, punct de contopire a tuturor esențelor.

Din consecvența și unitatea concepției, din austeritatea și temeinicia gîndirii sale artistice, nu mai puțin și a gîndirii sale pur și simplu umane, din respectul său

Scanned with OKEN Scanner

pentru lucruri ca existența în sine, (a se vedea de pildă cu totul excepționala *Natură moartă cu coș, servet și legume)* decurge inconfundabila marcă a stilului lui Andreescu, prin care cele mai variate influențe precum și toate eventualele apropieri ce s-ar putea găsi între el și alți pictori se convertesc în monedă proprie, emisă de el cu dreptul suveran de a o bate și pune în circulație cu efigia sa. Așa, de pildă, *Băiatul costumat în albastru,* din col. Zambaccian, poate sugera o apropiere de Chardin ; altele, ca de pildă fata în verde, torcînd, sau trandafirii albi pe fond închis, amintesc de Manet ; peisajul mare cu drum de țară trimite la Pissarro ; unele peisaje au făcut să se pomenească cu mai multă sau mai puțină îndreptățire de Sisley. Dar tăcerea, gravitatea, melancolia, austeritatea, știința implicită despre permanența pămîntului, toate acestea în chip solidar dau stilului lui Andreescu o siguranță și o unicitate, prin imperiul cărora i se supune orice lucru sau ființă de care geniul său se atinge.

Scanned with OKEN Scanner

D'ALE ISTORIEI LITERARE

Maestrul Șerban Cioculescu și-a încheiat seria de revelații asupra caracterului lui Matei Caragiale printr-un articol de „concluzii". Putem, așadar, încerca în sfîrșit să pricepem ce a voit domnia-sa să demonstreze. În esență reținem că autorul *Crailor de Curtea Veche* a fost un fiu ingrat, un bovaric snob și arogant, un arivist destul de mărunt și nu prea scrupulos în alegerea „ponturilor" și „filoanelor" de căpătuială, dispus în cele din urmă, dacă nu chiar la trădare de țară, în tot cazul la o nu prea onorabilă, dar prezumtiv rentabilă pactizare cu forțele inamice și colaboratorii lor.

Cu excepția ultimului punct, care nu poate fi trecut cu vederea și care avînd, ca și opera, un caracter cel puțin virtualmente public, intră în cumpănă cu ea (firește fără a o coborî), celelalte, de natură strict privată, nu o afectează deloc. Sînt prin urmare niște chestiuni de „istorie literară". (Istoria literară fiind, cum vedem, o disciplină care studiază, din viața scriitorilor, de preferință lucrurile cele mai străine de axiologia și creația literară.) De aceea, înainte de a încerca să discutăm, cît de sumar, valoarea probantă a comentariilor maestrului Cioculescu pe marginea documentelor pe care le produce, aș propune aici un exemplu de psihologie profesională : istoricul literar cercetează cu mai multă atenție „documentele" decît textele capitale. În speță am impresia că maestrul Cioculescu, care cunoaște atît de

Scanned with OKEN Scanner

bine atîtea amănunte în legătură cu Matei Caragiale (ca și cu nenumărați alți scriitori) nu pare să fi citit prea atent *Craii de Curtea Veche* sau, cel puțin, unele pasaje din carte, asupra cărora nici ulterior nu pare a mai fi revenit. Iată de ce îmi permit să înaintez această părere. Acum doi ani, în primăvară, la „Casa Scriitorilor", cu prilejul unei seri literare închinate lui Ion Barbu, unde am avut deosebita cinste să vorbesc după domnia sa, maestrul Cioculescu, comentînd *Protocolul pentru un club Matei Caragiale*, a explicat publicului că amintita în poem „quinta manuelina" este o floare, un soi de orhidee, pe care Pantazi o cultiva în grădinile sale lusitaniene. Mi-am zis atunci că e desigur un lapsus, explicabil într-o cuvîntare liberă. Iată însă că de atunci am avut curiozitatea să caut și să citesc recenzia scrisă de maestrul Cioculescu în „Adevărul" din 19 aprilie 1929, la apariția *Crailor*. În această recenzie domnia-sa pomenește de două ori „quinta manuelina" în felul următor : „... ai cărui strămoși (ai lui Pantazi, n.a.) plantau în Valahia orhidee, iar el însuși „quinta manuelina" de Lusitania." Și : „... nobilul plantator de quinta manuelina de Lusitania". Așadar, presupusul lapsus din 1968 nu era decît amintirea exactă a unei inexacte lecturi făcute cu patru decenii în urmă. Lăsînd la o parte faptul că termenul „manuelina" se referă exclusiv la stilul arhitectural și decorativ portughez din epoca regelui Manuel I (1495—1521), textul respectiv din *Craii* sună astfel : „... pentru orhideele mele, nu pentru mine — eu le sînt doar oaspe — am cumpărat «quinta» manuelină, ce pe țărmul oceanului, într-un colț lusitanian de rai, a adăpostit odinioară iubiri regești. În jilăveala îmbălsămată a serelor ei uriașe, cu stupi de albine și ape vii, mă odihnesc între două pribegii ; la poalele grădinilor ei atîrnate mă voi îmbarca, îndată ce voi simți că mi se apropia sfîrșitul, pentru călătoria cea din urnă." E greu de închipuit o floare atît de spațioasă încît să fi putut adăposti, chiar și odinioară, „iubiri regești", să poată cuprinde sere uriașe și grădini suspendate și să îngăduie cuiva a se odihni într-însa. În realitate, „quinta", cuvînt uzual atît în portugheză, cît și în spaniolă, înseamnă, așa cum se poate afla din orice dicționar : „vilă",

Scanned with OKEN Scanner

„conac“ (fr. : „manoir“, eventual „folie“). Din chiar pasajul respectiv al *Crailor* se poate dealtminteri lesne vedea cam ce o fi fost acea „quinta manuelina“ și tot el indrituiește ipoteza pe care îndrăznesc să o avansez, cum că maestrul Cioculescu l-a parcurs cam în pripă acum 41 de ani și nu l-a mai recitit de atunci, cel puțin pînă în primăvara 1968.

Fiindcă în recenzia din 1929 maestrul Cioculescu se înfățișează în vechea domniei-sale ipostază de critic, nu putem să nu observăm, cu tot respectul că acorda lecturii critice un scrupul mult mai mic decît cel, remarcabil, pe care îl pune acum ca istoric literar, în cercetarea pieselor de arhivă. Trebuie să recunoaștem însă că scrupulul domniei-sale didactic nu era nici atunci în defect : îl mustra pe scriitor, înșirînd (ca și cum le-ar fi însemnat cu creionul roșu) nu puține mostre de ceea ce domnia-sa numea „expresii de autentic mahalagism“, sau „de autentic Obor“. În încheiere găsea totuși cartea „excelent scrisă“ și declara că „reprezintă un efort literar considerabil și că merită „o stimă literară rezonabilă“. (Disproporție deci între efort și rezultat : *parturiunt montes.*) Trebuie să adăugăm că în necrologul pe care l-a scris la moartea lui Matei Caragiale („Adevărul“, 24 ian. 1936), împrejurare cînd îndeobște judecățile negative se suspendă, iar cele pozitive se exaltă, așadar cînd sinceritatea este în pauză, maestrul Cioculescu a izbutit să se arate comprehensiv și să scrie un foarte frumos articol.

Maestrul Cioculescu, în recenzia amintită, numea *Craii de Curtea Veche* un „monument de snobism“. (În fond, dacă ne gîndim, este una din marile cărți ale melancoliei și visării romantice, dar firește că nu contestăm criticului dreptul său.) Snobismul i s-a imputat nu rareori lui Matei Caragiale și e adevărat că pare vădit. Dar cîte slăbiciuni (între altele bîrfeala, de pildă) nu se convertesc artistic în moduri de cunoaștere și declanșări ale inspirației ?

Despre majoritatea acuzelor pe care le aduce maestrul Cioculescu lui Matei Caragiale, am putea deocamdată să ne scutim de a vorbi, ele neatingînd, cum spuneam, valoarea operei. Faptul că nu își vedea de Uni-

Scanned with OKEN Scanner

versitate și nu se pregătea pentru o carieră sigură, cu drepturi la pensie, era firesc să-i irite părintele care, ca orice părinte, ar fi dorit fiului său ceea ce nu putuse avea el însuși, dar pe noi cititorii ne lasă absolut reci. Cînd maestrul Cioculescu ne învederează că fraza din prima pagină a *Crailor*, unde naratorul spune că ardea scrisorile de acasă, nu e decît minciună și lăudăroșenie, căci în realitate ingratul fiu le aștepta cu nerăbdare pentru subsidiile ce conțineau, nu știu cum să înțeleg concepția domniei-sale asupra ficțiunii literare.

În ce privește ingratitudinea filială și regretabilul resentiment antipatern al lui Matei, cred (iertat să-mi fie) că s-ar cădea totuși altfel discutate, cum să zic ? *la alt nivel*. Și ce nevoie avea oare ilustrul părinte de acest soi de... apărare ? sau de... elogiu ?

Last but not least, acuza gravă : telegrama către P. P. Carp, redactată „poate" (?) de Matei însuși, semnată între alții de el și de fratele său Lucky și dată publicității ca o manifestare de raliere la politica celor ce ne mutilaseră teritoriul prin pacea de la Buftea, în 1918, și ne robeau economicește Puterilor Centrale. „Matei — scrie tovarășul Cioculescu — se lepădase de takismul rămas fără perspectiva unor ‚ponturi' și trecuse la șeful partidei filogermane, care îi părea omul viitorului, tîrîndu-l după el și pe apoliticul Lucky." Nu cred lipsită de bun simț întrebarea ce-mi vine în minte : dacă era vorba de „ponturi", de ce nu s-a adresat Matei celor care avuseseră efectiv un rol politic sub ocupație și acceptau condițiile inamicului ? De ce nu a colaborat cu aceștia, așa cum au făcut, din gravă eroare, dar nu pentru „ponturi", ci cu dezinteresată convingere, cîțiva scriitori și ziariști de seamă, de al căror nume nu pot crede că maestrul Cioculescu nu și-ar aminti ? Carp a fost, se știe, un om politic reacționar (dar nu sută la sută), cu vederi infirmate de istorie (dar nici acestea total) ; era filogerman și a rostit în 1916, la consiliul de coroană, regretabilele cuvinte : „Vă doresc să fiți înfrînți". Dar nu a acceptat condițiile păcii de la Buftea și nu a luat parte la acest act. Punctul lui de vedere era : înlăturarea dinastiei pentru salvarea frontierelor. A prevalat al lui Marghiloman, care era exact opus, iar octogenarul

Scanned with OKEN Scanner

Carp („omul viitorului“ !) s-a retras la Țibănești. Pentru cei tineri aceste amănunte istorice pot fi eventual confundabile, dar pentru generația maestrului Cioculescu ele au fost contemporane în sensul cel mai strict. Ce să mai spunem ?

Atît doar : toate aceste dezvăluiri pe care maestrul Cioculescu le crede așa de edificatoare dau sentimentul jenant al unor defăimări, „în absența stăpînilor“.

Scanned with OKEN Scanner

„CARACTERE TENEBROASE“

„Filosofia să se ferească de a voi să fie moralizatoare“, zice Hegel într-un loc. Nu numai filosofia, dar arta în genere şi nu mai puţin critica şi istoria artei şi literaturii riscă mult cînd adoptă un atare punct de vedere moralizator. Dar e nobil, e frumos să asumi riscuri.

Riscul de care vorbim şi l-a asumat cu toată hotărîrea maestrul Şerban Cioculescu, într-o acţiune perseverentă de stigmatizare a memoriei lui Matei Caragiale pe care-l denunţă acum ca pe un „tenebros caracter“ (*România literară*, 27.VIII.1970).

După o întrerupere de trei luni, maestrul Cioculescu a revenit aşadar la atac. Nu putem să nu-i admirăm consecvenţa şi rigoarea, intransigenţa morală cu care înfierează reiterat, ca un John Knox al istoriei literare, păcatele autorului *Crailor de Curte Veche* împotriva modestiei, pietăţii filiale, austerităţii, muncii etc.

În privinţa muncii e clar că domnia-sa nu înţelege să ţină cont de migala deşartă cu care incriminatul a elaborat versurile din volumul *Pajere* şi proza din *Remember* şi *Craii de Curtea Veche*. Munca meritorie ar fi fost desigur silinţa la o cuminte şcolaritate universitară şi apoi într-o onestă slujbă din care să se întreţină fără a recurge la expediente şi „ponturi“.

Am încercat să fac pe „advocatus Diaboli“ şi să iau apărarea incriminatului, ridicînd ceea ce se numeşte un

Scanned with OKEN Scanner

„incident“ : arătam că acuzarea și-a mărginit ancheta numai în domeniul scrisorelelor din juneţe și al unor prezumţii *juris tantum*, fără a cerceta cu aceeași acribie și textul capital al scriitorului. (În speţă mă refeream la un pasaj din *Craii de Curtea Veche* din care se vede clar că „quinta manuelina“ pe care maestrul Cioculescu a declarat-o din capul locului irevocabil floare, e de fapt o casă cu toate acareturile ei.) Manevra mea era, evident, dilatorie : o șicană avocăţească prin care încercam să mut discuţia de pe terenul preceptelor etice (eram cît pe ce să scriu „bîrfelii“) pe cel al literaturii. Dar nu mi-a mers. Maestrul Cioculescu mi-a dispreţuit intervenţia. (Căci, firește, nu pot merge cu prezumţia pînă la a crede că nu ar fi avut ce să răspundă : maliţia și incisivitatea domniei-sale bine cunoscute i-ar fi asigurat în orice caz ultimul cuvînt ; mă așteptam — cu teamă, recunosc — să-mi închidă gura fie dovedind irefutabil că „quinta manuelina“ e totuși floare, fie admonestîndu-mi impertinenţa de a aduce asemenea perfide întîmpinări unui academician cu intransigente principii etice. Dar maestrul Cioculescu nu m-a onorat cu nici un răspuns, scutindu-mă astfel de rușine.)

Dar, cum rigoarea principiilor morale e neapărat de o aplicabilitate universală, maestrul Cioculescu nu se va da, desigur, înapoi, să condamne cam trei sferturi din marii scriitori și artiști ai lumii, care intră în categoria „caracterelor tenebroase“ : Alexandru Odobescu, Verlaine, Rimbaud, François Villon, Christopher Marlowe, Dostoievski (care juca nebunește la ruletă pierzînd banii familiei), Baudelaire (care nici el n-a vrut să „muncească“, era cinic și vicios, dispreţuitor și „poseur“, „dandy“, etc., scandalizînd oamenii de treabă prin recomandarea de a mînca creier de copil nou-născut și îndemnînd cu arma în mînă, la 1848, să fie împușcat propriul său tată vitreg, generalul Aupick, cel care, ca ambasador la Constantinopol, în 1849, s-a purtat frumos cu pașoptiștii noștri).

Ar mai fi de adăugat că din banii lui Al. Bogdan-Pitești (proveniţi din surse inavuabile dar notorii) s-au înfruptat, afară de Matei Caragiale și — cum se știe —

Scanned with OKEN Scanner

Arghezi, nu puţini dintre marii noştri pictori, de la Luchian la Camil Ressu. Tenebroşi, tenebroşi...

Ar fi deci cuviincios şi moral s-o lăsăm mai moale cu admiraţia faţă de toţi aceştia.

Firește, vorba lui Gide, că sentimentele bune fac literatură proastă, nu e general valabilă : şi cu sentimentele rele se poate face destulă literatură proastă (şi nu mai puţin proastă critică şi istorie literară).

Maestrul Cioculescu mai are şi meritul unui superb paradox. Căci a devenit o banalitate să combatem filistinismul.

Scanned with OKEN Scanner

UN STIL AL INTELIGENȚEI

Eram elev în cursul superior de liceu cînd Radu Cioculescu, bun prieten cu tatăl meu, mi-a dăruit, cu începere de la 1 ianuarie 1934, un abonament la *Revista Fundațiilor*, reînnoit anual pînă ce evenimentele politice de tristă amintire din toamna 1940 au avut și efectul înlăturării protectorului meu din conducerea acelei admirabile publicații. La fiecare început de lună, cînd primeam revista, îi tăiam deîndată filele cu o aviditate niciodată scăzută și cu gîndul că poate, cîndva, voi figura și eu în sumarul ei (speranță ce nu s-a împlinit). Ochii mei căutau în primul rînd nelipsita cronică literară a lui Șerban Cioculescu de la finele corpului principal al sumarului, și contribuția, rareori absentă, a lui Mihail Sebastian în secțiunea „Cronici". O singură dată s-a întîmplat ca amplul text al cronicarului literar să lipsească, în locul lui figurînd în schimb un articol, de fapt un studiu, al lui Sebastian, intitulat *Critica D-lui Șerban Cioculescu*. La acea dată criticul nu tipărise încă „editorial" (!) decît un singur op de mai puțin de o sută de pagini, dar care era una din cele mai însemnate contribuții de istorie literară, anume *Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol*. Importanța și autoritatea criticului Șerban Cioculescu nu erau puse în discuție de nimeni, cu excepția publiciștilor de dreapta, care din principiu abhorau spiritul critic. Contemporan cu o strălucită serie de critici, din care unii au dat opere mai vaste, mai ambițioase, Șerban Ciocu-

Scanned with OKEN Scanner

lescu nu era întrecut de nici unul ca autoritate propriu-zis critică. Aceasta din cauză că, fără a reprezenta un grup sau un cenaclu, fiind cu totul independent, era cel mai consecvent, mai combativ și mai tăios. Agresivitatea și impertinența și-au revendicat nu o dată, în mod ilicit, aceste însușiri, închipuindu-și că autoritatea critică se poate obține prin intimidare sau fanfaronadă și poză. Zadarnice fandări ! Un critic poate să se înșele, e preferabil desigur să i se întîmple cît mai rar, dar poate să se înșele ; sînt cîteva cazuri ilustre, nu le mai amintesc. Dar un critic nu are cu nici un preț voie să înșele ; înșelătorie este însă tonul arogant, suficiența, strîmbătura cusurgie, alcătuirea mai mult sau mai puțin abilă de compilații cu doctă aparență, euforia nomenclaturistă, savantlîcul ostentativ (dacă nu e ironic), critica de pe „poziții de forță“ sau alte asemenea travestiri. I s-a întîmplat și lui Șerban Cioculescu să se înșele, dar niciodată nu s-a împopoțonat cu prestigii de recuzită. Autoritatea nu o dobîndește un critic decît prin competență, rigoare, independență, pătrundere, prin puncte de vedere proprii revelatoare de lucruri esențiale, și, *last but not least,* prin stil, fără de care nu există autentică manifestare a spiritului. Stilul lui Șerban Cioculescu, direct, simplu, ferm, exact, limpede, lapidar, deseori ironic, este un stil voltairian, prin excelență un stil al inteligenței. E. R. Curtius, dacă nu mă înșel, spunea că nu există în critică decît o singură metodă : aceea de a fi foarte inteligent. Aceasta e în modul cel mai vădit și „metoda“ lui Șerban Cioculescu. Bineînțeles, nu numai a sa, ci a tuturor criticilor veritabili. Dar la el ea apare cu nuditatea eclatantă și aproape impudică (dacă mă pot astfel exprima) a adevărului din fabulă. Gustul său pentru spiritul epigramatic, caustic de multe ori, pentru calamburul ingenios și amuzant, pentru tot ce stîrnește rîsul, este expresia inteligenței libere și a deliciilor ei mai mult sau mai puțin inocente. Înclinația aceasta, asociată cu știința și acribia filologică, l-au desemnat ca cel mai autorizat succesor al lui Zarifopol la continuarea migăloasei munci de editare critică a operei complete a lui Caragiale, model de ediție critică, pînă acum nedepășit în cultura noastră, de nu chiar neegalat ca mo-

Scanned with OKEN Scanner

nument de civilizaţie intelectuală, alături de ediţia Eminescu lăsată de Perpessicius.

Sînt obligat să fac aici cîteva mărturisiri personale. Citind regulat, în anii mei de formaţie, impunătoarele cronici literare ale lui Şerban Cioculescu din *Revista Fundaţiilor*, citindu-le cu deferentă satisfacţie emulativă, m-am socotit îndreptăţit să mi-l revendic ca maestru, alături de Paul Zarifopol şi Alice Voinescu, cărora le datorez, bun sau rău, felul meu de a gîndi. Acum cîţiva ani mi-am permis însă un atac destul de inclement la adresa maestrului meu Şerban Cioculescu. Acest atac nu-l regret şi nu-l retrag, plăcîndu-mi dimpotrivă să-l consider a fi fost cu totul în spiritul domniei sale ; maestrul, supranumit de cineva, în fond prin antifrază, „Şerban cel rău", mi-a dovedit ulterior, aşa cum nu o dată le-a dovedit şi altora, eleganţa şi spiritul său de *fair play*, obligatorii dealtfel pentru un critic ce se respectă, de nu şi pentru restul ginţii literare, nepăstrînd nici un resentiment şi nerecurgînd la alte represalii decît urbanitatea colegială, infinit mai eficace. Rîndurile de faţă nu sînt aşadar o palinodie şi nici măcar nişte complimente de circumstanţă. Împrejurarea sărbătoririi de acum mă invită să-mi declar contul intelectualmente debitor faţă de domnia sa.

Am învăţat de la triada Caragiale-Zarifopol-Cioculescu în primul rînd lucrul acesta minunat şi de cel mai mare preţ, anume că buna dispoziţie este condiţia cea mai propice a luciditătii, a înţelegerii, a muncii, a obiectivităţii, a libertăţii spiritului, a imunităţii (omeneşte relativă) faţă de prostie şi frică ; adevărul acesta mi l-au confirmat Rabelais, Montaigne, Cervantes, Voltaire, Goethe, Anatole France, mi l-a confirmat apoi viaţa şi poate mai cu seamă adversităţile ei. În anii adolescenţei şi tinereţei mele, între altele şi influenţa lui Şerban Cioculescu m-a ajutat în bună măsură să rezist curentelor întunecate, iraţionale şi inumane care au sedus totuşi pe mulţi şi, spre stupoarea mea, chiar pe unii din cei mai înzestraţi dintre reprezentanţii generaţiilor interbelice. Curentele acelea erau potrivnice bunei dispoziţii şi superioarei *skepsis* ce caracterizează spiritul critic şi umanismul. Cu bună dispoziţie şi cu *skepsis*, dar intra-

Scanned with OKEN Scanner

tabil și consecvent, Șerban Cioculescu a înfruntat monștrii născuți din adormirea rațiunii și li s-a împotrivit neîncetat și neobosit, în cîmp deschis, cu strălucit talent de tactician și combatant. Cu precizie a fixat în insectarul derizoriu al parazitologiei intelectuale gîngăniile nocive pe care le-a numit : „trăirism“, „mistagogie“, „un nou fenomen mistic : thracomania“ etc., aceasta fără a prejudicia valorile reale ale vieții, ale misterului cosmic inspirator de poezie și nici, bineînțeles, ale protoistoriei ca disciplină științifică. Spirit eminamente laic și funciar democratic, Șerban Cioculescu a știut totdeauna să înțeleagă și să respecte, chiar să admire, valorile superioare ale geniului uman ori de unde ar veni, oricît de opuse propriei sale mentalități. Latura religioasă a poeziei lui Arghezi, poezia panteistă a lui Blaga, substratul magic din sonetele și proza lui V. Voiculescu au găsit în el un admirator sincer și un comentator avizat. Niciodată nu a confundat necesara profilaxie intelectuală cu intoleranța, funcția negatoare și combativă a spiritului critic nefiind altceva decît efectul subordonat al justei receptări a valorilor.

„Șerban cel rău“ ? O maximă a lui La Rochefoucauld zice : *Un sot n'a pas assez d'étoffe pour être bon ;* un vers al lui Voiculescu sună așa : *Căci e înțelepciune a ști să fii și rău.* Proștilor li s-a părut întotdeauna inteligența ca fiind cea mai neagră răutate ; dar nu cred că există reală bunătate omenească decît acolo unde e multă inteligență. De aceea strig acum, tare, să se audă : *La mulți ani, Șerban cel bun !*

IOAN D. GHEREA

Puţin înaintea sărbătorilor a murit, octogenar, filosoful, eseistul şi muzicianul Ioan D. Gherea ; în afară de anunţul dat la ziar de către familie, nicăieri în presa literară nu a apărut un rînd.

Este adevărat că, deşi Ioan D. Gherea a desfăşurat după Eliberare o destul de asiduă muncă literară ca traducător, el nu a mai publicat ca opere proprii decît un volumaş de *Amintiri,* scris cu o fermecătoare şi înţeleaptă simplitate, apoi o plachetă intitulată *Despre cîteva absurdităţi folositoare,* în care reia într-o optică nouă unele din temele sale de meditaţie asupra contradicţiilor simţului comun, şi în care fineţea şi ascuţimea gîndirii precum şi calitatea umorului filosofic sînt invers proporţionale cu numărul redus de pagini, şi, în sfîrşit, o culegere, incompletă şi nu prea fericit alcătuită, de eseuri literare mai vechi, majoritatea din tinereţe. Nicidecum nu vreau să spun că eseurile din această culegere nu ar fi bune şi nu l-ar reprezenta pe autor ; dimpotrivă, lectura lor e delectabilă şi incitantă, dar volumul lasă pe dinafară cîteva eseuri remarcabile din perioada maturităţii intelectuale a gînditorului, apărute la vremea lor în „Revista Fundaţiilor“ şi în „Viaţa Românească“ ; în lipsa acestora eseistica lui Ioan D. Gherea apare oarecum diletantă şi minoră, ceea ce este cu totul fals, ea fiind în realitate legată de o concepţie filosofică originală, riguros coerentă şi îndelung elaborată, constituită într-o operă capitală, *Le moi et le*

Scanned with OKEN Scanner

monde, apărută în 1938, dar din care multe și importante fragmente fuseseră publicate încă din primii ani ai deceniului al patrulea în „Revue philosophique" și în „Revue de Métaphysique et de Morale", aducîndu-i gînditorului român o meritată faimă internațională. Înainte de a reveni la eseistica lui I. D. Gherea și la discutabilul criteriu, prea exclusiv „literar", imputabil poate prejudecății „profilului" editorial, care a prezidat la alcătuirea volumului de *Eseuri* apărut în 1971 la Editura Minerva, cred că este cazul să spun cîteva cuvinte despre opera sa capitală și în genere despre gîndirea sa.

După cum singur și-a definit-o într-un interviu (cf. Ion Bibert, *Lumea de mîine*) gîndirea sa este în primul rînd o critică a simțului comun ; de fapt, ea prezintă o teorie a noțiunilor de „eu", „timp", „realitate", teorie din care, spune el mai departe, „se pot face numai întîmplător aplicații în metafizică" („sînt foarte puțin metafizician"), preocuparea sa fiind precumpănitor fenomenologică. Interesant este însă faptul că plecînd de la o poziție critică, sceptică, sau cum zic englezii „agnostică", el ajunge la ceea ce nu se sfiește să numească „essai d'une cosmogonie anthropomorphique" (cum se și subintitulează *Le moi et le monde*) ; un atare enunț are un iz pronunțat de gnosticism, deși gîndirea lui I. D. Gherea, în sursele și referințele ei, e cu totul străină de orice „mistică", fie aceasta și cea mai lucidă cu putință, ca a lui Goethe, de pildă, a lui Hegel sau a lui Valéry. Nu e mai puțin adevărat că în mod subiacent (dar și declarat) gîndirea sa se întîlnește cu platonismul, la care a ajuns însă, după cum spune, prin fenomenologia husserliană. Analizînd conceptul de „eu" și degajîndu-l de notele accidentale și determinările particulare, el postulează ideea unui „eu pur", ficțiune logic necesară pentru ieșirea din confuziile simțului comun, și care ar fi o ființă totalizantă, identică în ultimă instanță cu însuși universul. Astfel ajunge în fond la ceea ce, într-un eseu despre tragedie, Paul Zarifopol numise „un panteism neformulat", sau vrînd-nevrînd la un fel de imanentism cosmologic în care macrocosmul, reprezentat cu atributele microcosmului, îl reflectă pe acesta, inversînd așadar sensul din doctrinele cosmolo-

Scanned with OKEN Scanner

gice tradiţionale. Lucrul este firesc într-un demers ca al lui Ioan D. Gherea, deoarece, pornind de la uman în elaborarea sa teoretică, el rămîne constant şi scrupulos atent la analiza fenomenologică a cuprinsului conştiinţei în raport cu experienţa concretă, cu precădere cea temporală.

Sensibil mai tînăr decît cumnatul său Paul Zarifopol, a cărui influenţă intelectuală a receptat-o hotărîtor din adolescenţă, Ioan D. Gherea nu i-a fost totuşi tributar în propria sa gîndire, deşi poziţiile lor critice, gusturile, preferinţele, preocupările le-au fost comune, cu foarte fine nuanţe deosebitoare, iar climatul moral, ideologic şi estetic în care au trăit a fost acelaşi ; chiar şi tema fundamentală a demersului său filosofic, ireductibilitatea confruntării dintre „eu“ şi „lume“, i-a fost sugerată lui I. D. Gherea de către Zarifopol. Dar dincolo de afinitatea funciară a inteligenţelor lor, dincolo de marea prietenie şi de respectul pentru temeinica şi vasta ştiinţă a cumnatului său, nici un fel de vasalitate nu a existat în relaţia intelectuală a lui I. D. Gherea cu acesta. Dimpotrivă, amîndoi mergînd cam în acelaşi timp spre elaborarea unor concepţii filosofice proprii, I. D. Gherea a ajuns mai curînd la constituirea operei sale teoretice. Paul Zarifopol, murind prematur, nu a apucat să şi-o constituie pe a sa, din care rămîn mărturie cîteva eseuri din ultimii săi ani de viaţă : *Valori umane* (1927) şi *Polemică abstractă* (1933), ambele în „Viaţa Românească“, şi *Cadrul morţii* (1930) în „Adevărul literar şi artistic“. Ceea ce se poate discerne din ele este că Zarifopol, deşi pornea de la date similare cu ale lui I. D. Gherea (vorbeşte de „eul profund“ şi de „cîmpul teoriei pure“, noţiuni în fond destul de apropiate de „eul pur“ şi de „durata impersonală“ ale acestuia), mergea, oricît de neaşteptată ar putea să pară asemenea atitudine la el, pe o traiectorie mai patetică şi cu mai pronunţate accente etico-afective. Spre deosebire de Zarifopol, a cărui ontologie contemplativă, rămasă în stare de proiect, refuza monismul şi orice reprezentare antropomorfă, I. D. Gherea, pornind de la pluralismul empiric al simţului comun, ajunge, cum am văzut, la o concepţie asupra lumii monistă şi antropomorfă ; e adevărat însă că o dă

Scanned with OKEN Scanner

mai curînd ca o ipoteză de lucru sau ca un concept limită, adică în ultimă instanţă ca o necesitate logică, nu ca o realitate ontologică. Şi tot spre deosebire de cumnatul său, care a trecut prea tîrziu la elaborarea propriei sale filosofii, Ioan D. Gherea a păşit către a sa de la început, ca sub imperiul unei misiuni decise, ajungînd fără amînare la o concepţie uimitoare prin stringenţă şi cutezanţă. Aerul său modest şi distrat, accentuat de miopie, nu ar fi lăsat să i se bănuiască asemenea cutezanţă, deşi ea se făcea din cînd în cînd simţită prin maliţia amuzată a privirii.

Dispariţia neremarcată a unui înţelept are ceva profund semnificativ şi exemplar ; aşa a dispărut şi Lao-Tseu. Dar trebuie să ne avertizăm contemporanii că Ioan D. Gherea a fost unul din cei mai interesanţi şi originali gînditori ai noştri, o minte strălucită, un spirit de prima forţă şi superioară anvergură. Eseistica sa, pe teme diverse, dar decurgînd dintr-un principiu teoretic consecvent şi nu dintr-un amatorism subtil de nuanţă mondenă, cum poate să dea impresia culegerea mai sus pomenită, este înrudită cu eseistica anglo-saxonă, a unor Bertrand Russell, Chesterton, T. S. Eliot, prin umor, bun simţ asociat cu paradoxul şi prin tonul firesc lipsit de orice pedanterie sau morgă, trimiţînd în trecut la un David Hume. Dacă în culegerea din 1971 s-ar fi inclus şi texte ca : *Scurt tratat de ontologie* (în „Viaţa Românească"), *Mozart, boierii şi divinitatea*, *Celălalt*, *Realism, nominalism şi bătaia în armată* (acestea trei în „Revista Fundaţiilor"), *Snobismul în literatură* (în „Kalende"), volumul ar fi cîştigat ca însemnătate şi pondere, oferindu-ne o imagine mai convingătoare şi mai autentică a eseistului.

Scanned with OKEN Scanner

PLECAREA LUI PHILIPPIDE

Alexandru Philippide s-a retras pe neașteptate, de o manieră discretă dar absolută, într-un moment cînd „viața literară“ luase o turnură prea puțin compatibilă cu prezența lui și cu felul lui de a fi. Este parcă, în dispariția lui Philippide, un gest de protest, adresat unor instanțe la care se înregistrează fără zgomot dar implacabil. Felul de a fi al lui Philippide ca intelectual, ca om de cultură, ca scriitor, constituie un exemplu care, deși pentru moment poate părea oarecum anacronic și, cel puțin pentru unii, greu asimilabil, rămîne totuși modelul prin excelență al veritabilului om de litere.

Acest mare om de litere trăia izolat dar nu era cîtuși de puțin un orgolios al „turnului de fildeș“ (ce absurdă imagine, în definitiv), nu era deloc străin de viața actuală și activă, nu disprețuia deloc faptul cotidian de mai mare sau chiar mai mică însemnătate ; distanța lui contemplativă față de evenimente nu însemna cîtuși de puțin indiferență, dimpotrivă ; aptitudinea lui de a se pasiona pentru o cauză sau de a resimți aprehensiunile epocii era foarte mare. Dar munca unui cărturar, deși se desfășoară fără agitația și consumul nervos (*stress*-ul, cum e la modă a se spune) inevitabile în alte activități, deși sau mai bine zis tocmai pentru că se bucură de liniștea meditativă și de relativul confort care-i sînt proprii, este o muncă ce nu cunoaște așa numitul „timp liber“ și nu se suspendă nici în momentele de aparentă

Scanned with OKEN Scanner

relaxare, ca plimbarea de pildă, nici pe durata acţiunilor domestice, ca bărbieritul, spălatul sau luarea ceaiului. Activitatea mentală a cărturarului şi intelectualului autentic nu are dreptul la nici o clipă de pauză, tensiunea ei poate şi chiar trebuie să fie variabilă, dar funcţionarea ei trebuie să fie absolut perpetuă, ca bătăile inimii. De aceea intelectualul, artistul, eruditul Philippide nu avea nici vreme nici gust pentru aşa-numita „viaţă literară" cu insipidele ei cancanuri, obositoarele ei strategii, rivalităţile ei născute din absurdă şi nemăsurată vanitate.

Dar atunci cînd era vorba de adevărata, propriu-zisa viaţă literară, cînd circumstanţe ce impun luarea unei atitudini convocau pe oamenii de bine dintre componenţii breslei, se putea conta nu numai pe prezenţa, eficace şi prin ea însăşi, dar şi pe intervenţia plină de distincţie, curtenie şi intelectualitate a lui Alexandru Philippide. Aşa l-am văzut ultima oară, în toamna anului trecut, la sărbătorirea lui Geo Bogza. A ţinut să ia parte şi să rostească un discurs, desigur din afecţiune şi preţuire pentru sărbătorit, dar şi fiindcă în acel moment era vorba de a se afirma implicit o atitudine de respingere a calomniei, intrigii şi întunecatei barbarii în bîrlogul lor de baştină de unde nu ar trebui lăsate a se lăţi atîta cît au poftă să se lăţească.

Îmbrăcat în negru, cu austeră eleganţă, dar acum încovoiat şi slăbit, purtîndu-şi senin marca vîrstei şi a vegherilor, impresionant prin albul mat al părului abia rărit la frunte şi prin lucida sticlire a ochelarilor cu ramă neagră, poetul şi eruditul Alexandru Philippide, cu venerabilă înfăţişare de astrolog, efectua, prin strania magie a prezenţei sale în salonul rococo al Casei Scriitorilor, cu stucaturi şi mari oglinzi sprijinite pe console aurite, o întoarcere a timpului înapoi şi parcă ne aflam contemporani cu lumea lui Voltaire şi, vrînd-nevrînd, cu a contelui de Saint-Germain. Poate mai ales cu a acestuia ; senectutea atemporală şi sfredelitoare a fizionomiei lui Philippide, cu părul ca o perucă pudrată, avea o aură totodată fantastică şi ironică, de personaj ciudat din veacul zis al luminilor, posesor a multe ştiinţe secrete, păstrate din misterioase peregrinări prin

Scanned with OKEN Scanner

mileniile trecute. Trecute, dar și viitoare, în ideea subînțeleasă a eternei reîntoarceri, în ultimă instanță a coeternității tuturor clipelor lumii :

„Peste cîte mii de ani natura
Va scoate iarăși din neant
Alcătuirea de celule
În care sufletu-mi visează
Asemeni unui împărat captiv ?“

Versurile acestea sînt din volumul *Visuri în vuietul vremii*. În 1939, cînd a apărut volumul acesta, aveam 20 de ani. Despre volumele lui anterioare, *Aur sterp* (1922) și *Stînci fulgerate* (1930), știam că există dar nu le citisem ; *Visuri în vuietul vremii* m-a entuziasmat, nu mă săturam să citesc poemele acestea cu glas tare :

„Privești cum zboară norii ca niște continente
Desprinse dintr-o veche planetă istovită...“

sau

„Îmi plac cartierele băncilor seara,
Întunecate, stranii cartiere...“

Tot atunci apăruse *Hore* a lui Arghezi, carte minunată, dar Arghezi nu era pentru mine o noutate : adolescența generației mele a fost punctată de aparițiile succesive ale cărților lui Arghezi, a căror amprentă a contribuit hotărîtor la formarea spiritului multora dintre noi. Dar Philippide a fost pentru mine ceva neașteptat și am observat că asupra celor mai mulți dintre colegii mei nu produsese nici un efect ; era o experiență a mea absolut personală. Eram pregătit pentru aceasta prin Baudelaire, dar în limba română și într-o versificație mai mult sau mai puțin liberă lucrurile sunau altfel ; o mare poezie revelantă și transfiguratoare a cadrului urban, altfel totuși decît în Baudelaire, ceva de genul *Misterele Parisului* ridicat la nivelul marei contemplații, „misterele“ nemaifiind de ordinul romanesc de senzație ci astrale sau subpămîntene.

Scanned with OKEN Scanner

„Era ca-ntr-o ciumată Vera-Cruz
Cu miros de tămîie și cadavre...“

Orașe pustii sau bîntuite, cartiere suspecte, „vechi spelunci“ cu neliniștitoare prezențe și sulfuroase apariții, toate sînt misterioase, insinuează premoniții obscure; rătăcirea spiritului prin eonii lumii corespunde și unei rătăciri prin Babilonurile planetei, întocmai ca eternul Isaac Laquedem. Un cosmopolitism romantic și arheologic stăpînește inspirația și studiul lui Philippide. „Ce absurdă, ce ignară e osîndirea cosmopolitismului! Eu sînt cosmopolit!“ mi-a spus poetul la una din prea rarele și prea scurtele întrevederi ce mi-a fost dat să am cu el. Cosmopolit, evident, nu în sensul snobismului turistic sau al lipsei de rădăcini afective, ci în sensul poate al unui blestem, ca al turnului Babel, plin de poliglotia lumii și de știința avatariilor ei. Există, de la oricee vulgar comis-voiajor pînă la un Isaac Laquedem sau un conte de Saint-Germain, un destin cosmopolit, în esență unul cosmic, care l-a pasionat pe Balzac și l-a urmărit pe Philippide, definindu-l.

Scanned with OKEN Scanner

V

CRITICĂ ŞI CULTURĂ

— *Goethe scrie într-un cuvînt către poeţii tineri: „Să te declari liber este o mare îndrăzneală: căci declari totodată că vrei să te stăpîneşti pe tine însuţi: şi cine e în stare s-o facă?“ Să fie oare chiar atît de dificil?*

— Nu-mi aduc aminte de acest text anume al lui Goethe, dar e perfect în spiritul său. Goethe avea o viziune a Destinului, conceput ca structură formală coherentă, ca *Gestalt*. (De aci decurge dealtfel concepţia morfologică în filozofia istoriei şi culturii de inspiraţie goetheană, la Frobenius, de pildă şi mai ales la Spengler, iar la noi, fără îndoială, la Lucian Blaga). Personalităţi puternice sau, cum le numea Goethe: *demonice*, sînt sub amprenta Destinului. Ceilalţi, muritorii obişnuiţi, sînt supuşi determinismului orb. Libertatea, deci, în concepţia lui Goethe nu poate însemna liber arbitru ci expansiune irezistibilă a personalităţii, adică „demonie“, sau, altfel spus, în spirit spinozist, „înţelegerea necesităţii“. Din acest punct de vedere problema stăpînirii de sine nu e a dificultăţii ci a sensului ei: ce sens are să te stăpîneşti cînd totul te îndeamnă la desfăşurare şi împlinire? Thomas Mann a scris în mai multe rînduri despre indiferenţa lui Goethe faţă de ideea de libertate şi mai ales faţă de „idealul“ de libertate, pe care însă l-a reprezenta Schiller de pildă.

Liberul arbitru şi deci răspunderea, virtutea şi stăpînirea de sine fac parte din valorile altui tip de filozofie,

Scanned with OKEN Scanner

ai cărui primi reprezentanți au fost Stoicii și în linia căruia se înscriu: creștinismul, raționalismul, idealismul, adică acele concepții pentru care problema este a opțiunii între bine și rău. Desigur, stăpînirea de sine nu e lucru ușor, dar e la îndemîna cui se învrednicește de ea, e o chestie de voință. Dar „demonia" nu e pe alese, nici pe vrute. Îți este dată sau nu. Asta nu înseamnă că e un fatalism pasiv, un *otium*. „Destinul", „demonia" nu există decît în măsura în care sînt conștiente, identificate și recunoscute ca atare de cel în cauză. Trebuiesc asumate printr-un act de îndrăzneală, printr-o decizie, al cărei moment poate altfel să treacă fără întoarcere. De aceea oamenii „demonici" sînt atenți la avertismentele disimulate sub diferite „semne" și sînt de obicei superstițioși, cum au fost spre exemplu Goethe sau Napoleon (care numai „stăpînit" nu s-ar putea spune că era). De aceea Goethe, care văzuse în Napoleon un exemplar din propria lui categorie, a rămas rece față de idealurile libertare și patriotice ale tineretului german de la 1813. Atitudinea acestor „oameni ai Destinului" dintre care mai fac parte Balzac și Sadoveanu, este una de *aprobare a cosmosului*. Pentru ei lumea și viața aceasta terestră și materială sînt epifania unui mare suflet universal, al unei *natura naturans*, iar tot ce e, cum spunem noi, „legitate", ține de aceeași viziune cosmică. Iată de ce, în ciuda unor aparențe uneori derutante, materialismul dialectic și-i revendică în mod legitim.

— *Nerecunoscîndu-și „nici însușiri didactice, nici un anume dogmatism" (de metodă, bineînțeles), Perpessicius se ferea să se numească critic: Lovinescu însuși, abandonîndu-se „înaltelor melancolii", se considera un simplu cetitor. Am mai putea da și alte exemple, Dumneavoastră nu îndrăzniți să vă revendicați titlul de critic, nerecunoscîndu-vă nici autoritatea, nici informația necesară unui astfel de spirit. Dar, în literatură, modestia exagerată nu poate fi uneori o formă de conservatorism?*

— În cazul meu modestia, pe care mă bucur că o socotiți exagerată, e mai degrabă o formă de ironie, adică de „întrebare" (era și o mică fățărnicie, o manevră care văd că mi-a reușit). Nu din tristețe, ci din-

Scanned with OKEN Scanner

tr-un fel de veselie mă apreciez mai puțin decît găsiți că „mi se cuvine“ (sînteți prea amabil). Nu sînt cine știe ce ambițios, dar socotesc că tot ce am scris pînă acum e cam puțin pe lîngă ceea ce trag nădejde să scriu de acum încolo (ca să mă exprim ca Pristanda, „altele am în sufletul meu“). Iată dar că acum s-ar putea să par prezumțios sau cel puțin prea optimist. Nu cred deloc că „talent înseamnă tristețe“ indiferent de contextul în care a spus aceasta Călinescu. Poate să însemne crîncenă casnă, poate să însemne suferință, poate să atragă persecuție, invidie, neînțelegere, tot ce vreți, dar nicidecum nu înseamnă tristețe. (Și nu trebuie în nici un caz confundată tristețea cu melancolia care e cu totul altceva). Talent înseamnă bucurie, exultație, forță, sentiment al împlinirii. Există dealtfel o tendință de supralicitare a tristeții, de a o socoti, nu știu de ce, semn de superioritate. Din tendința aceasta ni se oferă de obicei o imagine lamentabilă și absolut falsă a lui Eminescu, de exemplu în inexplicabil de slaba piesă *Caragiale în vremea lui* de Camil Petrescu. Știm cu toții că Eminescu a suferit mult, a avut un groaznic și mult prea timpuriu sfîrșit, dar nu era în nici un caz acel ghinionist acru și melodramatic, acea mutră-lungă insipidă și nerîzătoare pe care o adoră apologeții ratării. Fiindcă văd că vă place Montaigne voi cita și eu cîteva rînduri ale lui : „*De la tristesse*. Je suis des plus exempts de cette passion et ne l'ayme ny l'estime, quoy que le monde ayt prins, comme à pris faict, de l'honorer de faveur particulière. Ils en habillent la sagesse, la vertu, la conscience : sot et monstrueux ornement“ (*Ess.* I, 2).

— *G. Călinescu imputa lui Pompiliu Constantinescu neputința de a se abstrage în operă. Dar această abstragere era „o absență de la evenimente“, pentru a gîndi la ele și „o altitudine necesară pentru observație“. E aceasta o condiție permanentă a criticii ?*

— „Abstragerea în operă“ Călinescu a făcut-o, atît în *Istoria literaturii române*... cît și cu volumele despre Eminescu, plus romanele etc. Tot așa E. R. Curtius cu *Balzac* sau cu *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, ca să nu mai pomenesc (vorbind numai de exegeze cri-

Scanned with OKEN Scanner

tice) atîtea cărți fundamentale datorate unor Gundolf, F. De Sanctis, Paul Hazard, J. Burkhardt etc. Perfect. Dar Montaigne, fiindcă tot îl pomenirăm, retras în turnul său, ce-a făcut? Ce e cartea lui decît o culegere de eseuri? (cum le-a numit chiar el cel dintîi). Dacă nu le-a publicat prealabil în reviste, asta e fără îndoială și din cauză că așa ceva nu exista pe timpul acela. Aproape toată opera lui Sainte-Beuve e compusă din foiletoane săptămînale, iar *Port-Royal* și *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* au fost, să nu uităm, mai întîi *vorbite* în mod periodic, respectiv la Lausanne și la Liège, ca materie de curs ce-i substituia rubrica obișnuită. Totul e ca o operă să se constituie și să rămînă, indiferent dacă autorul „se abstrage" sau nu, indiferent dacă-i alcătuită din culegeri sau din vaste opuri unitare. Iar Sainte-Beuve, ca să revin la el, care e, orice s-ar spune, exemplul numărul unu al criticii, își elabora foiletoanele și studiile în reculegerea cabinetului său, tot așa de „abstras" ca și Montaigne, Curtius sau Călinescu. „Condiția permanentă a criticii" nu e altceva decît tocmai permanența ei. Un critic care ține cu o continuitate de ani de zile aceeași rubrică la același periodic (cu atît mai bine dacă e o gazetă de mare tiraj) și care reușește ca în ziua respectivă foaia să fie cumpărată pentru foiletonul său, e probabil un mare critic. Robert Kemp a ajuns la Academia franceză pentru foiletoanele lui din *L'Echo de Paris* și apoi din *Le Temps*. Sînt cronicari ale căror foiletoane scrise cu inteligență și finețe, uneori cu erudiție, deseori cu strașnică asprime, nu reușesc totuși să dea în total o adevărată operă critică pentru că autorul nu are, fie și nedeclarat, o atitudine precisă, un etalon consecvent al valorii, un punct de vedere integrator, adică un autentic spirit critic. Alții, cu o expresie poate mai ternă, ajung prin continuitatea acțiunii lor foiletonistice să ofere o viziune coherentă și totalizantă a literaturii și să lase o operă solidă, de indispensabilă referință, cum a fost cazul lui Pompiliu Constantinescu. Se vorbește fără deferență de „impresionism", dar impresionismul e o atitudine critică perfect legitimă, ilustrată de nume ca Le-

Scanned with OKEN Scanner

maître, Faguet, France, Lovinescu etc. Grațiile capricioase și divagante nu înseamnă impresionism, ci în cel mai bun caz un diletantism, uneori poate delectabil dar pînă la urmă fastidios. Din talentul unui critic fac parte în mod consubstanțial și indispensabil independența și consecvența. Consecvența nu înseamnă încăpățînare și e perfect compatibilă cu eventuale „revizuiri". Cît despre independență, care asigură autoritatea morală, tot așa de indispensabilă criticului ca și cea intelectuală, ea nu constă numai în interdicția oricărui oportunism (în negare nu mai puțin decît în elogii) dar și într-o absolută impasibilitate pe plan uman. Critica poate fi, cum zice Baudelaire, „partiale, passionnée, politique", dar numai față de idei și opere, indiferent de orice formă de susceptibilitate personală. Un critic trebuie să accepte a priori, cu seninătate, să nu mai fie salutat de Cutare, să fie detestat și bîrfit, să-și piardă toate acele prietenii ce nu pot rezista sincerității și obligației sale de a se pronunța și să renunțe la orice vanitate socială și la orice carieră sau prebende care l-ar infeuda. Idealul ar fi să trăiască, modest dar decent și la adăpost de anxietăți materiale, exclusiv din onorariul unui foileton săptămînal. Cărțile lui se bucură rareori de tiraje mari sau reeditări succesive. E fără exemple la știința mea ca un critic să fi ajuns la opulență prin activitatea sa de critic. O anumită mediocritate bugetară a fost cam totdeauna legată de viața marilor critici (excepție au făcut Charles Du Bos și Ernest Seillère care erau bogați „de acasă", ultimul fiind bancher și fabricant de ciocolată). Un critic poate să-și consacre o parte a vieții operei unui scriitor, se poate devota impunerii acestei opere, poate fi prieten intim cu acel scriitor, dar e inadmisibil să devină un om „de casă" al acestuia. Există mari scriitori, pecuniarmente norocoși sau abili, care au „critici de casă", „manageri" devotați ai publicității lor. Nu e deloc „cu atît mai bine" pentru ei și e în orice caz „cu atît mai rău" pentru acei critici. Tocmai fiindcă de obicei dispune de un peculiu mai modest, criticul se cade să fie intratabil și mîndru, eventual chiar distant, oricît ar fi de agreabil ca persoană privată. Asta îmi pare a fi virtutea lui de „abstragere".

Scanned with OKEN Scanner

— S-a încercat, rînd pe rînd, anii trecuți, discreditarea filozofului Călinescu, apoi a romancierului și a istoricului literar. Replicile n-au întîrziat, dar a apărut un fenomen ciudat de „îndărătnic protest" susținut de inutile înjghebări didactice. Încotro trebuie totuși mers pentru a-i descoperi criticului adevărata identitate ?

— Nu cred că ceea ce s-a încercat prin discutarea sau chiar contestarea unora sau altora din aspectele operei lui Călinescu însemna o intenție de „discreditare" sau „denigrare", cum li s-a părut cîtorva fanatici, lipsit cu totul de spirit călinescian, care au sărit ca arși ca și cum dintr-atîta idolul ar sta să se prăbușească, trăgîndu-i și pe ei în cădere. Devoțiunea lor e, pesemne, mai mare decît credința. Șerban Cioculescu și M. Ralea au adus acum peste 30 de ani *Istoriei literaturii române de la origine pînă în prezent* niște obiecții pe cît de acute și de severe pe atît de întemeiate, care ar trebui recitite. Monumentala operă a rămas totuși în picioare fără ca obiecțiile lor să fie infirmate cu o iotă. În ce mă privește, nu sînt suspectabil de călinescofobie, la punctul acesta „dosarul" meu e cît se poate de clar. Dar nu pot să nu văd că în *Istoria literaturii române...*, Paul Zarifopol de pildă nu numai că e tratat foarte nedrept și sumar, dar, dacă nu pe necitite, cum s-ar părea, în tot cazul fără o recentă recitire, altfel nu se explică faptul că-i acuzat de a nu reține din literatura franceză decît doi „hibrizi", France și Proust și de a respinge marile glorii ale Franței ca Flaubert, la Rochefoucauld, Molière etc., cînd tocmai că studiile despre primii doi sînt de cea mai profundă prețuire, iar în cazul lui Molière răfuiala e cu „gustul clasic" și nu cu geniul marelui comic. Dealtminteri, lăsînd la o parte inadmisibila insinuare cu „hibrizii", ireceptivitatea lui Călinescu față de Proust e tot așa de întristătoare ca și a lui Zarifopol față de Racine (dacă nu chiar mai mult, deoarece în cazul acestuia e vorba de efectul unui punct de vedere consecvent, în timp ce în cazul Proust era vorba de o mare operă contemporană, inovatoare dar îmbibată de toată substanța tradiției franceze și care a găsit la noi în Ibrăileanu, Ralea, Zarifopol, Camil Petrescu, M. Sebastian, Eugen Ionescu etc. exegeți extrem de compre-

Scanned with OKEN Scanner

hensivi şi pătrunzători, sincroni şi uneori chiar anticipatori ai unor interpretări din Franţa şi din alte ţări de mare cultură). Capitolul despre E. Lovinescu este un monument de injustiţie premedidată şi măsluitoare, iar cel despre Caragiale surprinzător prin insuficienţă şi necompensat de extraordinara *Domina bona* în care, pe temă caragialiană dar dincolo de ea, e vorba de altceva. N-am relevat aici decît trei cazuri flagrante din multe altele, care dacă pun în discuţie calitatea să-i zicem „didactică" şi chiar în nu puţine locuri pe cea strict critică a acestei vaste creaţii literare, nu-i împuţinează cu nimic calitatea ei de operă de geniu. Tot aşa *Scrinul negru*, care e un roman de o stupefiantă inegalitate, grevat de orbitoare concesii conjuncturale (eronate şi din punct de vedere marxist) nu rămîne mai puţin în cea mai mare parte a lui, adică în cea caricaturală şi mondenă, o viziune totodată grotescă şi exactă, incomparabilă şi savuroasă, fără simplificări tendenţioase, a fostei societăţi burghezo-moşiereşti, în primul deceniu al puterii populare. Geniul portretistic, imaginaţia şi umorul lui Călinescu ating aici o treaptă extremă.

După mine, Călinescu aparţine în fond acelui tip de filozof care nu se exprimă prin speculaţie teoretică, ci prin imanenţă în creaţia de artă, ca Parmenide, Leonardo da Vinci, Goethe, Balzac, Nietzsche, Sadoveanu, avînd o concepţie cosmologică monistă, în ultimă instanţă un panteism, cu perfectă aplicare în estetică, etică, politică şi economie. Am arătat aceasta în cartea mea *Spiritul şi Litera*, nu e cazul să mă repet. Anumite mici sau mai puţin mici inconsecvenţe ce se pot semnala în evoluţia gîndirii lui Călinescu sînt fireşti la oricare gînditor, iar eventualele sale „bévues" în referinţe întîmplătoare, sînt absolut fără efect (de ex. W. Dilthey, filozof care punea raţiunea istorică la baza antropologiei, considerat de Călinescu ca sursă de idei a unui faimos sofist al nostru, de fapt adaptator al lui Max Scheler şi exponent al unui antiistorism trăirist şi mistic, — poate fiindcă Dilthey scrisese o carte intitulată *Erlebnis und Dichtung.)* De fapt, în ciuda unor asemenea scăpări, Călinescu, parţial contestabil ca istoric literar, parţial

Scanned with OKEN Scanner

discutabil ca critic, parțial criticabil ca „beletrist“ (Doamne, ce expresie !) sau ca poet, dar genial în toate (minus poezia) rămîne fundamental legitimat de o filozofie perfect coherentă și consecventă. A mai fost, aproape ca Iorga și altfel decît Eminescu, un formidabil gazetar (ceea ce, la asemenea nivel, e foarte mare lucru).

— *Aduceți în* Bunul simț ca paradox *un „elogiu gafei“ („semn de noblețe, prin nonșalanța și dezinvoltura ei, prin lipsa ei de calcule și oportunism“). Una o povestiți la sfîrșitul volumului în „Portretul artistului la bătrînețe“. Între iepurele de la dejun și invitația lui Pallady, ați ales prima variantă. Povestiți-ne totuși o „gafă“ literară.*

— Refuzînd invitația lui Pallady, n-am comis o gafă ci o prostie, dînd totodată dovadă și de lipsă de tact. (În „elogiul gafei“ avertizam, dacă vă amintiți, împotriva lipsei de tact). O gafă am comis scriind ce am scris despre Yvonne Blondel, dar ca gafă e una mondenă, nu literară. Gafe literare poate că or fi prin scrierile mele, dar eu nu mi-am dat încă seama și pînă acum nu m-a prins nimeni. Evit să mă bag în chestiuni la care nu mă pricep (dar poți face gafe și unde te pricepi) și evit să vorbesc de cărți pe care nu le-am citit (iar dacă se întîmplă s-o fac totuși, am grijă s-o mărturisesc pe loc, ca de exemplu à propos de Ludwig Klages). E o chestiune de prudență, poate mai mult decît de onestitate. Dacă nu m-aș teme să pat vreo rușine, poate că m-aș împăuna și eu, cum văd că se face, cu citate și titluri din toate limbile, știute sau nu, azi nu mai contează. Unii își închipuie conținutul unei cărți după titlu (mai ales cînd e vorba de una de idei) și după cîteva prezumții asupra autorului ; lucrul acesta e firesc pînă nu te pronunți, pe atare temei, despre acea carte. Faptul că un scriitor de „imaginație“ își tipărește în presă certitudinea că în *Un nou ev mediu*, N. Berdiaev preconiza o întoarcere la Evul Mediu, n-ar însemna nimic, avînd în vedere personalitatea respectivului romancier, dar am întîlnit această prezumție și sub semnătura unui critic, care, oricum, decît să ghicească ar face mai bine să citească.

Scanned with OKEN Scanner

— *Lipsa polemicii pentru un timp „nu e nefirească", spuneți într-un răspuns din „Tribuna" la o anchetă despre „Necesitatea polemicii". Dar pentru mai mult timp?*

— Lipsa polemicii pe timp îndelungat e un simptom foarte îngrijorător, poate însemna o anumită neseriozitate a atitudinilor literare. Polemica dintre Maiorescu și Gherea a fost pe toată viața lor, tot așa cea dintre Ibrăileanu și Lovinescu, pentru că oamenii aceștia reprezentau puncte de vedere coherente și precise, atitudini serioase, care nu puteau să se destrame pe parcurs și care erau necesare în dialectica reală a culturii noastre. Asemenea atitudini consecvente și deci în ireductibilă confruntare există în orice cultură vie, cu probleme reale. M. Ralea a scris o carte, *Cele două Franțe*, care, cu tot tributul pe care-l plătea momentului cînd a fost scrisă, înfățișa două linii tradiționale și opuse, deși deseori interferente și în fond complementare, care, de aproape un mileniu reprezintă dinamica reală a istoriei și spiritului francez. Tot așa, în două țări situate la două extreme ale continentului, Spania și Rusia, țări cu care nu puține din stările și problemele noastre din veacul trecut și chiar de la începutul acestuia aveau profunde similitudini, au existat polemicile dintre europenism și „casticism" și respectiv dintre Slavofili și Occidentali. Mi s-ar putea răspunde că acum, de vreme ce trăim într-o societate socialistă, cu o unică ideologie, nu mai pot exista atitudini radical și constant confruntabile. Dar sistemul socialist reprezintă o structură integrală, ireversibil consolidată, tot așa cum sistemul capitalist este o structură integrală, consolidată de mai multe secole (adică dinainte de Revoluția franceză) chiar dacă acum legislația începe acolo să adopte, sub presiunea forțelor social-economice, formule cu caracter mai mult sau mai puțin socializant. Înăuntrul și pe platforma unei structuri integrale nu numai că pot să existe, dar în mod necesar există polarități de tendințe, confruntări, atitudini definite, care exprimă în fond tipuri de temperament și „*formae mentis*" dar care se fixează pe probleme reale, cu soluții de un tip sau de altul. Asemenea atitudini și tendințe există și la noi, nu puteau să nu existe, de vreme ce sîntem un organism social sănătos

Scanned with OKEN Scanner

și normal, trecut prin crizele normale de creștere, acum depășite. De ce nu avem polemici durabile, întemeiate pe poziții precise ? Căci nu se pot numi polemici controversele uneori vivace, chiar acerbe, pe tema unei poze a lui Eminescu și a lobului urechii poetului, nici pe tema *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab, sau pe tema criticii, dacă să fie creatoare, științifică, hermeneutică, foilotinistică, teoretică, estetică, dacă e bine sau nu să avem eseu, dacă trebuiesc editate volume de cronici sau numai monografii, sau de ce nu se scriu noi istorii ale literaturii române, sau de ce scrie tocmai Cutare una etc. Tot așa nu sînt polemici toate vituperațiile despre intangibilitatea clasicilor, în viață sau nu, și nici spectaculoasele ocări, pline de vervă, ciudată erudiție și distinse amenințări, între perechi de scriitori foarte populari, ce se soldează mai mult sau mai puțin prin „pupat Piața Independenței". Mie mi-au recunoscut unii critici oarecare înzestrare pentru polemică dar nu pot să nu constat că toate articolele mele polemice au fost pe chestiuni de detaliu, fără confruntări fundamentale, și nu știu dacă cineva ar putea deduce din ele altceva decît un anumit tip intelectual. Un scriitor care îmi este prea favorabil a scris, în revista „Tribuna", că sînt un strașnic polemist, dar păcat că n-am adversar ; luată ca un compliment, cum era în intenția autorului, părerea aceasta este mai mult decît exagerată. Cunosc destui scriitori strălucit dotați pentru polemică, nu numai dintre literați ci și dintre istorici (Șerban Papacostea, de ex.), dar nici unul nu are adversar și nu e la rîndul său adversarul nimănui. Răfuielile sînt efemere, pe chestiuni interesante în unele cazuri dar care nu trimit mai departe. Nu poate exista polemist fără adversar ireductibil și permanent. Nu acela care reușește să-l înfunde pe altul e propriu-zis polemist ; polemica adevărată nu videază o dezbatere ci definește și accentuează o atitudine consecventă și durabilă. Ce a făcut Maiorescu cu V. A. Urechia și ceilalți a fost o demonstrație, nu o polemică. Polemica a avut-o cu Gherea. Lovinescu a crezut că-l înfundă pe Ibrăileanu prinzîndu-l cu o ignoranță în materie de istoria artei, dar nu a curmat prin

Scanned with OKEN Scanner

asta polemica. Firește că în polemică își găsesc loc și resentimentele personale, inimiciţiile pe care dealtfel necruţarea înfruntărilor nu face decît să le adîncească. Arta pamfletului poate interveni în momentul de culminaţie, dar e prin esenţă altceva (pamfletul are dealtminteri un caracter instantaneu și se epuizează de regulă după o mai scurtă sau mai lungă serie de șarje).

Există totuși la noi un exemplu de scriitor care, avînd o atitudine clară, a exercitat o acţiune polemică perfect consecvent, fără a avea ca adversar pe cineva declarat ci o anume „spiritualitate" contagioasă : acesta e, în ciuda faptului că a putut să pară oarecum extraneu în viaţa noastră culturală, Paul Zarifopol. E curios că n-a avut nici un raport, de nici un fel, cu Lovinescu, de care era mai apropiat decît de oricine, s-ar putea spune că atitudinile lor erau aproape identice. A polemizat, dar la modul amabil, cu Ibrăileanu și Ralea, colaborînd însă de preferinţă la „Viaţa Românească" din simpatii personale, nu din opţiune ideologică. Pentru că intrarea sa în mediul cultural din ţară s-a produs abia după primul război mondial, nu a apucat să se ciocnească de semănătorism și poporanism, dar a luat în piept thracomania patetică, trăirismul, freneziile inchietudinii și disperării. Articolul său *Plicticoase fantome*, scris contra influenţei postume a lui Pârvan, atingea punctul nodal al unei mentalităţi ce a dăinuit pînă la al doilea război și s-ar părea că și acum. Discipolii și turiferarii acestei „spiritualităţi" (cum o numeau ei cu implicit dispreţ pentru noţiunea de intelectualitate) au proliferat după moartea ilustrului arheolog și istoric, care dăduse la Universitate cu imens succes de public, în parte monden, în parte seminarial, seria de spectacole, obliterante mental, de histrionism tragicoid și crispat, excelent evocate, nu fără adeziune, de Călinescu în *Istoria literaturii române*... Articolul lui Zarifopol se înscrie pe linia continuă a unei atitudini lucide și criticiste, din care face parte consubstanţial și caragialismul său (exact ca și la Șerban Cioculescu). Asta e polemică, nu faptul că l-am dat de gol pe nu știu cine care-l credea pe Hobbes inducţionist sau că, într-o contestaţie de idiosincrazii, mi-a căzut bine îm-

Scanned with OKEN Scanner

prejurarea că preopinentul (pe care dealtfel l-am aprobat o viață și cu a cărui poziție sînt de obicei de acord) luase din inadvertență o casă drept o floare. Polemica nu e „pescuire de perle" (ocupație dealtfel perfect stimabilă și necesară) și nu trebuie să urmărească reducerea adversarului la tăcere ; dimpotrivă, trebuie să provoace încordarea și dinamizarea credinței acestuia. Polemica e antagonism, nu delațiune și e inadmisibil să profite de auxilii administrative. Ea este profesiune de credință dar nu profesiune *tout court* (deși presupune un talent special), de aceea e normal să cunoască pauze, e normal și indispensabil ca polemiștii să-și ia „concedii de creație" pentru a se „abstrage" în elaborarea unor opere „pozitive". Dealtminteri și acestea pot avea implicit un substrat polemic, de mare pondere și semnificație, ca *Literatura europeană și evul mediu latin* al *lui* Curtius, sau volumele lui Lovinescu despre Maiorescu și junimism. Tot așa și a doua *Istorie a literaturii române contemporane* a lui Lovinescu (compendiul din 1937) deși renunța la orice polemică cu vechii adversari, judecîndu-i din cea mai senină și largă perspectivă a istoriei, avea imanent un caracter polemic cît se poate de ferm față de alte forțe, mult mai actuale și amenințătoare în acel timp (și al căror germeni îi decelase de mult Lovinescu).

Adevăratul spirit polemic nu e unul de șicană, nu înseamnă irascibilitate nici intoleranță. Dar nici joc gratuit, demonstrație de virtuozitate dialectică fără consecințe. Sigur că dintr-un punct de vedere foarte înalt sau din cel al unui scepticism absolut, toată lumea are dreptate și totul are îndreptățire. Dar o asemenea înțelepciune echivalează pragmatic, deci și în critică, cu lașitatea. Nici unul din marii sceptici, de la Montaigne la Voltaire și la A. France, la noi de la Maiorescu la Lovinescu sau Zarifopol n-au avut această lașitate. (E destul să remarcăm că nu există scepticism de dreapta). Un anumit eclectism e, desigur, indispensabil gustului și culturii cuiva, dar dus prea departe atrofiază gustul și face din cultură un bazar ; toleranța, virtute esențială a inteligenței, dacă e fără margini nu mai e nimic. Lu-

Scanned with OKEN Scanner

ciditatea și coherența determină niște opțiuni și impun niște limite raționale. De aici decurge necesitatea polemicii. De aici decurge și ruperea unor punți. Cine vrea să rămînă amic cu toată lumea și să-și menajeze toate ieșirile (sau intrările) poate fi un om foarte amabil, poate reuși o frumoasă carieră, dar spirit critic nu se poate numi, fiindcă nu există spirit critic fără seriozitate și fără caracter.

Interviu realizat de
AUREL SASU (1974)

Scanned with OKEN Scanner

CRITICA, MEREU REÎNCEPUTĂ...

(Goethe: „Shakespeare und ohne Ende...")

— *Stimate Alexandru Paleologu, sper că nu aveți nimic împotrivă să începem prin a vorbi despre eseu. Considerați eseul forma ideală de critică?*

— Nu-l consider formă ideală de critică și nici nu cred că s-ar putea indica o formă ideală de critică. Cu eseul tentația este prea mare și sentimentul că poți, în mod inteligent, subtil, grațios să tratezi probleme esențiale pe o traiectorie relativ scurtă în aparență, poate ispiti pe foarte mulți care sînt mai puțin răbdători în ceea ce privește studiul, meditația, metoda. Atracția pe care critica eseistică o poate exercita vine și din aceea că ea pare a permite manifestarea mai evidentă a înzestrării literare, a talentului, a inteligenței ca talent, mult mai imediat comunicativ, decît studiul auster, aprofundat, erudit. Nu poți să fii însă un eseit adevărat și serios numai prin ceea ce eseul pare a fi pentru că două pagini de eseu pot să însemne rodul a doi ani de meditații, și al unei biblioteci întregi citite. Pe mine mă cam irită termenul de „eseu" și văd că foarte multe cărți se intitulează așa, probabil pentru a da o notă mai grațioasă, mai cochetă. M-a frapat că au apărut cu cîțiva ani în urmă *Eseurile* lui Montaigne cu o incongruență manifestă prin faptul că pentru a transpune o limbă mustoasă precum aceea a lui Montaigne, traducătoarea s-a străduit să-l transpună într-o limbă arhaică cu expresii și întorsături de frază cronicărești. Cred că traducerea ar fi fost mai exactă dacă ar fi fost făcută într-o

Scanned with OKEN Scanner

românească uzuală. Firește, nu foarte modernă, dar direct comunicativă. Incongruența acestei traduceri atît de laborioasă și cu parfum deliberat, contrastează cu însuși titlul *Eseuri* pentru că la Montaigne acesta înseamnă *încercare* în sens renascentist de experimentare, de palpare, de verificare. El a inventat acest termen dîndu-i desigur și o nuanță de modestie.

— *Ați scris odată, în „Era socialistă" următoarele: „Ca artă, critica adevărată aceasta este: arta de a admira, arta de a provoca admirația (...) Oricît ar părea de ciudat, admirația nu e la îndemîna oricui, ea pretinde o anumită aptitudine, o anumită educație și o anumită tehnică; toate acestea împreună intră în conceptul de critică". În esență, nu altceva spunea Călinescu într-o vestită confesiune. „Să mă pot entuziasma, să mă pot învinge în slăbiciunile mele, să mă înfrățesc cu opera de artă și s-o comunic apoi cu toate mijloacele, cu gestul sau cu vorba, pe calea ideilor sau a imaginilor, acesta este darul esențial. (...). Cine nu creează emoția imediată a artei nu este critic". Afirmația dumneavoastră a stîrnit totuși, îmi amintesc, reacții...*

— Da, și țin foarte mult la această afirmație a mea. Înainte de a răspunde la întrebarea aceasta, am să mă mai refer puțin la eseu fiindcă problemele se leagă între ele.

— *Tocmai de aceea am și formulat cele două întrebări una după alta.*

— Problema admirației se leagă de o anumită categorie de eseu pe care eu îl reprob — adică eseul patetic, eseul liric. Acest fel de eseu nu este numai exclamativ, ci de multe ori el evită exprimarea fățișă a unui punct de vedere, abuzînd de nuanțe și mai ales abuzînd de ceva care mă supără totdeauna în proză și chiar și în poezie și anume — poeticul. Poeticul este un defect groaznic în proză și poate și mai groaznic în poezie. Eseul liric denotă superficialitate, ambiția unei foarte rapide afirmări de personalitate. Or, admirația presupune — cum spuneam — o tehnică, o educație îndelung acumulată. Eseul este o manifestare a unui mod destul de lent de a lucra. Inteligența nu e totdeauna, așa cum se crede, promptă. Uneori da, intuiția exactă care merge

Scanned with OKEN Scanner

repede la miez este o caracteristică a inteligenței. Dar ea este doar aparent imediată, ea de fapt este mediată de niște implicații și înțelesuri îndelung asimilate. Problema cu admirația, așa cum e pusă în textul lui Călinescu, pe care dumneata l-ai citat, este aproape suficientă ca să închidă o atare dispută, mai ales că G. Călinescu se bucură azi de o autoritate, cum să spun, „sorbonard-aristotelică". Azi ești confruntat cu Călinescu așa cum erau confruntați de către Sorbona cu Aristotel în sec. al 17-lea toți gînditorii. Dacă acuma m-am văzut și eu „excomunicat" ca anticălinescian într-o gazetă (și eu și alții care tocmai că asta nu eram), omițîndu-se alții, adevărații anticălinescieni, declarați, ăsta e un amănunt polemic și personal asupra căruia nu vreau să stărui. Îmi pare foarte bine că ți-ai amintit de acest text al lui Călinescu pe care nu-l aveam în minte, dar știu bine că aceasta era opinia lui exprimată nu o dată fie în termenii aceștia, fie în alții.

Mai întîi critica este o artă — de asta nu mă îndoiesc și asupra acestui lucru nu voi ceda niciodată. Ideea de scientizare a criticii mi se pare eronată, pentru că vine în contradicție cu ceea ce îmi place să numesc spiritul științific în literatură. Socot că dihotomia obișnuită și firească între formația literară și cea științifică, corespunzînd unei inegalități a vocațiilor, nu trebuie să ajungă la o etanșă despărțire. O anumită atitudine științifică în literatură în sensul de contemplație obiectivă, e obligatorie, chiar dacă temperamentul este cald, tumultuos ; aceasta e o chestiune de stil, atitudinea rămînînd aceeași, de contemplație distanțată și obiectivă. Prin obiectivitate înțeleg o concepție ontologic-obiectivă asupra lucrurilor și fenomenelor. Eu am plecat încă din adolescență de la o maximă a lui La Rochefoucauld care spune că atunci cînd admirăm sîntem egali a ceea ce admirăm. Egali, firește, nu ca valoare, nu ca geniu, ci egali ca nivel. Ceea ce omul admiră — asta îl și definește. A admira mediocru opere mari nu înseamnă a admira. A admira în mod sincer și pasionat opere mediocre este același lucru. Am văzut foarte adesea nu atît admirația pentru opere mediocre — deși asta este foarte frecventă, — dar admirația mediocră pentru ca-

Scanned with OKEN Scanner

podopere. Admirația pentru *Divina Comedie*, *Frații Karamazov*, *Război și pace*, *Hamlet*, *Luceafărul* o întîlnim uneori în forme atît de stereotipe, de lipsite de comunicare esențială cu opera încît nu insuflă admirație cititorului. Cred că un critic adevărat și cu atît mai mult unul care se poate numi cîndva un critic mare este un critic al marilor valori, adică declanșator al unei noi admirații, al unei noi motivări de admirație pentru aceeași operă, fiindcă nu admirăm la fel aceeași mare operă. Pe *Hamlet* îl admirăm de fiecare dată din nou, pentru aceleași motive poate, dar, din nou, și faptul că un critic m-a făcut să-l admir pe *Hamlet* nu interzice altui critic să mă facă să-l admir iar pe *Hamlet*. Și pentru ca un critic să aibă autoritate, deci să fie și temut, este necesară nu numai negația care, firește, trebuie să existe neapărat, ci și știința de a practica, provoca și adînci admirația. E adevărat că sînt critici remarcabili în negație și n-aș putea spune că sînt măcar buni în admirație sau în afirmație. Dar sînt necesari acești critici. De pildă, este magistral, plin de maliție, o maliție farmaceutic administrată, un remarcabil critic al mediocrității și negator al non-valorilor — Al. Piru. E drept că a negat uneori și valori. Astea sînt erori firești pentru un critic și orice mare critic a comis erori catastrofale în negație. Nu e numai cazul celebru al lui Sainte-Beuve, dar și atitudinea lui Lovinescu față de Caragiale poate pune pe gînduri pe admiratorii lui Lovinescu, printre care mă număr. De pildă, mai tînărul meu coleg Mircea Iorgulescu, spirit foarte ascuțit și foarte acerb, mi se pare remarcabil în execuție, un talent extraordinar al negației. Nu l-am văzut însă de egală forță la capitolul admirație. E însă tînăr și urmează să-l mai vedem.

— *S-a scris și s-a publicat în ultimul timp mult despre Lovinescu. Au apărut cărți și articole în serie. Ce credeți dumneavoastră că explică această revenire puternică în actualitate a lui Lovinescu și a lovinescianismului?*

— Restaurarea lui Lovinescu în drepturile lui era de așteptat, nu putea să nu vină. Nu se putea să nu se vadă că Lovinescu nu este un critic estetizant, cum n-a

Scanned with OKEN Scanner

fost nici Zarifopol. Critica estetică nu este critică estetizantă. Estetizantul este un personaj ridicul, totdeauna a fost ridicul și eu am scris odată, într-un loc, că estetismul este un semn sigur de mitocănie. Lucrul e foarte clar arătat de Proust. Critica estetică nu este estetism și ea nu e exclusivă. Lovinescu n-a fost exclusiv cum n-a fost nici Zarifopol — îi citez pe aceștia doi pentru că deși nu s-au simpatizat, poate că sînt criticii cei mai apropiați între ei din literatura română. Lovinescu este dealtfel și un sociolog. Opera lui sociologică este definitorie pentru opera lui critică. Mai mult, el a înțeles bine că sînt momente ale istoriei care impun suspendarea exigențelor exclusiv estetice pentru o utilizare a literaturii în sensul mobilizării conștiințelor. Evident că un om ca Lovinescu nu putea concepe suspendarea exigențelor autonom-estetice pînă la dispariția lor. Niciodată o artă nu poate fi bună ca artă militantă dacă este esteticește slabă. N-are nici o valoare, nu servește la nimic, este hîrtie pierdută degeaba. Cum arată Ileana Vrancea în cartea sa foarte mult discutată, era absolut normal ca o societate care-și revendică o ideologie raționalistă, dialectică, necesarmente critică, care pune accentul pe explicarea cît posibil integrală, științifică, a fenomenelor de la cele cosmice la cele sociale și individuale nu putea să repudieze un spirit ca al lui Lovinescu, care tocmai asta a preconizat și a făcut.

— *De ce oare cînd se vorbește despre Lovinescu este adus în discuție imediat, adesea în opoziție, Călinescu, care este și el, într-un fel, un lovinescian ?*

— E fără îndoială un lovinescian, dar nu este unul ortodox, nici pe toate suprafețele devenirii lui literare. Nu trebuie să uităm că debutul lui Călinescu s-a plasat sub altă stea decît cea a lui Lovinescu.

Călinescu, care este o personalitate mult mai rotundă și mult mai polivalentă decît Lovinescu, nu se poate subsuma lovinescianismului, dar că a trecut prin această școală și că a fost marcat de ea — a mărturisit-o el însuși — nu e nici o îndoială. Călinescu a fost după părerea mea nu atît un critic, deși opera lui critică este mai însemnată, (mai ales prin volumele despre Eminescu). *Istoria...* lui are evident o valoare neconfundabilă și prin

Scanned with OKEN Scanner

faptul că el a proiectat un punct de vedere contemporan asupra literaturii trecutului, oricît de criticabil poate fi asta în metodă, în cronologie, în excursul și rigoarea filologică. Dar prin intuițiile lui, printr-o integrare simpatetică dintr-un unghi care este și al nostru de azi, a dat o mare operă de critică, deși nu ar rezista la un examen atent de acribie nici toate aprecierile lui, nici toate clasificările. Dealtfel, criticele aduse de Șerban Cioculescu în epocă sînt de o precizie și de o justețe fără de replică. Numai că în urma acestor critici atît de juste opera rămîne în picioare, pentru că ea avea altă motivație decît cea pentru care a fost atacată, și anume — o mare operă literară, o mare construcție epică. Formidabile aici sînt în primul rînd portretele, și evident o sumă întreagă de intuiții de o mare profunzime, dar și judecăți pe care nu le putem în nici un caz ratifica astăzi. De exemplu, nedreptatea lui față de Zarifopol este mai mult decît flagrantă și inexplicabilă pentru că nu se poate confirma cu textele. Atitudinea lui — interesant! — este totdeauna reținută și ambiguă față de critica sceptică, iar tendința lui este de a minimaliza și pe Maiorescu și pe Lovinescu.

— *Deci, vedeți firească opunerea lui Călinescu față de Lovinescu?*

— Opțiunea unora: sînt lovinescian, deci sînt anticălinescian și invers, este o absurditate. Observ că există azi tendința de a lua atitudine în polemici vechi. De exemplu, a lua atitudine pentru Lovinescu și contra lui Ibrăileanu și invers. Mi se pare o puerilitate.

— *Cum apreciați dumneavoastră, stimate Alexandru Paleologu, — aceasta și ca editor, — atitudinea criticii noastre actuale față de clasici?*

— Îmi pare un moment deosebit de frumos, de mare, al criticii. Nu pot să nu remarc cartea lui Lucian Raicu despre Gogol, care este una din cărțile mari, europene. Avem critici de mîna întîi — ca talent, competență, seriozitate. În critică talentul e același lucru ca și în literatură. Eu scriu despre cărți așa cum altul scrie despre amor sau despre ambiție.

Scanned with OKEN Scanner

— Asta nu înțeleg unii — în special unii onorabili istorici literari — aflați într-o vădită penurie de talent și care repudiază talentul în critică.

— Este exact reacția femeilor urîte contra celor frumoase. Femeile urîte și deci fatalmente virtuoase. Sigur că seriozitatea de investigație, scrupulul filologic și istoric, acribia de informație sînt absolut necesare pentru un critic, fiindcă criticul, ca orice scriitor, ca orice artist, nu se poate limita numai la talent. Talentul e foarte important, dar dacă este singur e ca și cum n-ar fi. Criticul trebuie să cunoască viața și literatura. Eu am scris odată o frază care a fost luată ca o maliție, dar în care cred : cîtă literatură atîta viață și nu invers. Cu aceasta nu am vrut să neg necesitatea nutririi din viață a literaturii, ci dimpotrivă. Cred că dragostea, de exemplu, nu este un sentiment natural, ci unul produs de cultură. E adevărat că literatura provoacă și false sentimente. Foarte mulți se cred îndrăgostiți pentru că citesc romane de dragoste. Tot La Rochefoucauld spune că dacă nu am auzi atîta vorbindu-se de dragoste nu ne-am mai îndrăgosti așa de mult. Și este foarte adevărat. De fapt, sentimentul autentic este foarte rar, cei mai mulți oameni trăiesc fără a-l cunoaște, dar cei care au norocul să-l cunoască sînt într-adevăr fericiți, fiindcă acest sentiment este dominator, transfigurator și dă lumii cu adevărat o rațiune și un sens. Ei îl pot trăi pentru că undeva și-au extras din cultură substanțele lui. S-ar putea să nu fie neapărat o cultură consemnată scriptic, deși cred că asta este cea care are efectele cele mai importante. Vreau să revin la istoricii literari, la erudiție. Istoricul literar nu poate da o istorie literară bună dacă nu e critic, dacă nu are spirit critic. Asta a spus-o Călinescu și nu mai e de adăugat nimic, dar mulți se fac a uita acest lucru, ori nu-l uită fiindcă nu-l știu. Este iarăși adevărat că nu toți criticii au ambiția, răbdarea și puterea să ducă o *Istorie a literaturii* pînă la capăt.

— Deși tentația este foarte mare. Ca dovadă că nici prozatorii și poeții nu-i pot rezista.

— Să-i vedem.

— Cum explicați o asemenea tentație irezistibilă ?

Scanned with OKEN Scanner

— Vedeți, pînă acum, afară de Călinescu, avem *Istorii* ale literaturii fragmentate pe anumite epoci. *O Istorie* întreagă de la origini pînă în prezent cum a dat Călinescu este o întreprindere eroică, extraordinară, care cred că ține de geniul epic și cînd spun asta mă refer la sensul clasic de epopee. Istoria lui Călinescu e o epopee a spiritului încorporat în literatură. Ea începe cu o invocație care s-ar putea asemăna cu: „Cîntă zeiță...". Cam așa sună prefața și începutul acestei formidabile cărți. Dar îmi amintesc că tot Călinescu îl cam disprețuia pe Pompiliu Constantinescu (și pe alții), contemporani, ca „foiletoniști". Urmărind însă foarte consecvent aparițiile literare, Pompiliu Constantinescu a dat aproape — și zic „aproape" din prudență — o *Istorie a literaturii române contemporane* a perioadei respective.

E cazul să-mi afirm credința că în acest ultim sfert de secol, vom avea cel puțin una dacă nu cîteva istorii monumentale ale literaturii noastre „de la origini pînă în prezent", nu asemănătoare cu a lui Călinescu dar comparabile. Pentru perioada interbelică Ov. S. Crohmălniceanu ne-a dat admirabila sa trilogie critic-literară. Toate acestea le avem sau le vom avea ca un efect necesar al maturizării și echilibrării culturii noastre umaniste.

— *Vă pun și dumneavoastră o întrebare pe care am mai adresat-o și altor interlocutori: ce înțelegeți prin metodă în critică?*

— Nu există om de știință, scriitor, artist, care să nu aibă o metodă, fiindcă metoda este calea pe care se ajunge la operă și chiar dacă o operă de artă este aparent produsul unei inspirații, al unei porniri instinctive, undeva tot există o metodă. Dar preconizările care se fac și declarațiile de principii prealabile, deducțiile transcendentale prealabile oricărei abordări a operei de artă, speculația teoretică uneori foarte ingenioasă, subtilă, de o mare competență care amînă mereu judecata și analiza operelor de artă, mi se par a fi o lucrare a spiritului care este interesantă prin ea însăși, dar nu se poate numi critică. Sînt scriitori extrem de înzestrați pentru teoria literaturii mai puțin însă pentru critica aplicată, care este, cum spunea foarte bine Al. Piru,

Scanned with OKEN Scanner

o operaţiune a posteriori. Or, toate cele enumerate mai sus sînt a priori. Invocarea metodei, discuţiile interminabile despre lectură, sistem de lectură etc. — dealtfel totdeauna inteligente, rezultatul unor foarte legitime demersuri ale minţii — riscă să inhibe, să stereotipizeze activitatea curat critică. Este ridiculă inventarea unei terminologii cabalistice pentru a spune lucruri comune şi înţelese de orice minte cultivată şi obişnuită cu arta. Spiritul ştiinţific indispensabil criticii nu trebuie confundat cu scientismul care este totdeauna caricatura şi înfundătura lui.

— *În legătură cu scrisul dumneavoastră s-a spus că este de o „glacialitate ironică şi elegant dezabuzată". Cum priviţi această definiţie critică ?*

— Nu mi-ar sta bine să comentez o apreciere făcută despre mine. Dar glacial — ştiu eu ! — dacă autorul a spus-o înseamnă că a găsit asta la mine, şi ceva o fi. Cît despre eleganţa dezabuzării, am mai citit în cîteva dări de seamă făcute cărţilor mele complimentul acesta că sînt elegant, distins, rafinat. Eu am sentimentul că sînt fără efort un om foarte simplu. Trebuie să vă mărturisesc — şi nu cochetez deloc, deşi s-ar putea să las impresia asta — că mie îmi displace mult rafinamentul. Am groază de rafinament şi de aşa-zisa fineţe sau „subtilitate".

— *Ne aflăm la Iaşi. Ce sentimente vă încearcă atunci cînd vă aflaţi în acest spaţiu de străveche spiritualitate românească ?*

— Trebuie să vă spun că sînt pe jumătate ieşean. Mama era moldoveancă născută şi crescută la Iaşi. Cu tatăl meu vorbeam o valahă foarte lătăreaţă, dar în familia mamei se utilizau în vocabular : *prostire* (cearşaf), *oghial* (plapumă), *gavanos* (borcan) etc. La Iaşi am petrecut foarte multe vacanţe ale copilăriei mele, încît el a fost încă de atunci pentru mine un al doilea foarte familiar climat. Am apucat Iaşul de pe timpul lui Ibrăileanu, cînd locuia Sadoveanu la Copou. Mergeam cu mama la cumpărături la „Smirnov", sau la „Pogor", sau la „Tufli" şi aşa l-am cunoscut pe Sadoveanu, care m-a cinstit cu un pahar de Nicoreşti. Este unica mea întîlnire cu el, memorabilă dealtfel, şi mă pot lăuda că... am băut

Scanned with OKEN Scanner

cu Sadoveanu. S-a întîmplat în magazinul de coloniale „Pogor" din Piaţa Unirii în decembrie 1929. Apăruse „Zodia Cancerului" iar eu aveam zece ani. Pe timpul acela erau aici fraţii Teodoreanu, prieteni ai familiei mele. I-am cunoscut aici pe Ibrăileanu, pe Dan Bădărău, pe Ralea, pe Demostene Botez, Mihail Jora. Alt personaj notabil pe care l-am cunoscut era Eduard Lăzărescu, totdeauna cu lavalieră şi pălărie cu boruri imense. Dintre figurile vechi de tot l-am mai apucat pe bătrînul Kilimoglu care avea o vie la Moara-de-Vînt ; făcuse parte din prima grupare a „Vieţii Româneşti". Iaşul acela cu trăsuri cu un cal, cu frînă, ca să nu o ia razna la vale, Iaşul acela cu oameni care nu se grăbeau, foarte curtenitori — pentru că curtenia este şi o chestie de timp — mi-a rămas ca o nostalgie, deşi sînt un duşman al nostalgiilor. Îl recunosc şi acum, deşi e teribil de schimbat. Piaţa Unirii, aşa cum este azi, îmi displace francamente, cu poziţia excentrică a statuii lui Cuza, cu mozaicul acela pe jos, cu felul deficient al asimetriilor intenţionate, dar trebuie să spun că noile cartiere îmi par din punct de vedere urbanistic foarte frumos concepute şi desenate. Trebuie să vă mărturisesc că puţine locuri îmi plac atît de mult ca peisaj urban, ca instalare a unei cetăţi în spaţiu, cum îmi place Iaşul. Profilul său văzut din avion sau de pe o înălţime este superb, el se instalează în spaţiu cu o graţie, cu o eleganţă şi un stil într-adevăr comparabile cu ale cetăţilor italieneşti.

— *În încheiere, v-aş solicita o definiţie ad-hoc a dialogului.*

— M-ai luat cam din scurt. O definiţie ad-hoc sau una hic et nunc este o treabă foarte imprudentă fiindcă asupra acestei definiţii cred că e mult de meditat şi poate că am să o dau altă dată, dacă mă va duce mintea şi dacă ne vom mai întîlni...

Convorbire înregistrată pe bandă de

Constantin Coroiu

(1976)

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

1. Amicus Plato... sau Despărțirea de Noica 7

1. O discuție amînată 69
2. Punct pe *i* la Paul Zarifopol 96
3 Anticlasicism și creație auroralã 105
4. Precizări necesare cu privire la Paul Zarifopol 118
5. Tolstoi 144
6. Teatrul lui Henry de Montherlant 154
7. Sărmanul Yorick ! 174

1. Funcția și arta criticii 183
2. Scriitorii și critica 194
3. Preferință și direcție în criticã 197
4. Continuitate și construcție criticã 201
5. Pompiliu Constantinescu 210
6. Despre sincronism 214
7. Chestiuni de fapt 217
8. Cunoaștere și stil 221
9. Spiritul științific în literaturã 224

Scanned with OKEN Scanner

10. Luminarea unghiurilor 227
11. Mihai Ralea și spiritul critic 232
12. Dialogul efectiv 237
13. Despre clișee în critică 243
14. Conștiință aurorală românească 247
15. Jurnalul lui Maiorescu 250
16. Tot despe Jurnalul lui Maiorescu 258
17. A fi junimist 263

1. Geo Bogza și nostalgia antifascismului 267
2. Martha Bibescu și jurnalul ei politic 274
3. Fișă la dosarul „Mioara“ 283
4. Alain în românește 288
5. Confruntări europene 292
6. Umanism și monumente 298
7. Melancolia pămîntului 301
8. D-ale Istoriei literare 309
9. „Caractere tenebroase“ 314
10. Un stil al inteligenței 317
11. Ioan D. Gherea 321
12. Plecarea lui Philippide 325

1. Critică și cultură 329
2. Critica mereu reîncepută... 342

Scanned with OKEN Scanner

Lector : GEORGETA NAIDIN
Tehnoredactor : CONSTANȚA VULCĂNESCU

Apărut 1980. Bun de tipar 20.XI.1980. Format 16/54 × 84. Coli tipo 22.25 Coli ed. 18,38.

Tiparul executat sub comanda
nr. 1209 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Tiparul executat sub comanda

Scanned with OKEN Scanner